中國美術史



中國美术史

王逊著

上海人民美術出版社

中国美术史

王　逊著

上海人民美術出版社出版发行

（上海长乐路672弄33号）

责任编辑：杨学昭

装帧设计：陆全根

全国新华书店经销　中华印刷厂地图分厂印刷

开本787×1092　1/32　印张17.875　字数380,000

1989年6月第1版　1989年6月第1次印刷

印数：13500



王 逊 像

序

江　丰

王逊同志是我国著名的美术史家。他于一九五六年写成《中国美术史讲义》一书，现经他的学生薄松年、陈少丰同志重加修订，并补写最后四节，成《中国美术史》一书，即将由上海人民美术出版社刊印出版。我作为曾与作者患难相共的朋友，特别感到高兴，我愿在这里向薄、陈两位同志的辛勤劳动致以敬意——因为这部著作的出版，正是我们切盼已久的。

一九一五年王逊同志出生于北京，原籍山东莱阳，清华大学哲学系卒业，继在该校研究院深造。解放前他先后在云南大学、西南联大、南开大学任教。解放初期，受聘担任清华大学、中央美术学院教授。一九五七年在中央美术学院由王逊同志主持、创办了美术史系，为培养新一代美术史工作者做了许多有益的奠基工作。

王逊同志英才早发，学生时代就参加进步活动。他热爱党，热爱社会主义。他忠诚老实，为人正直，博览群书，治学严谨。他刻苦学习马克思主义，力图运用马克思主义的观点和方法来研究中国美术史这门科学；他兢兢业业为建立我国新的美术史学体系准备条件。发轫之功，诚不可没。

一九五七年，王逊同志被错划为"右派"，倍受歧视，他

的著作失去了发表的权利。但他毫不气馁，仍以顽强的意志和负责的态度，投入中国美术史教学和教材的修订、补充等工作，并撰写了不少有学术价值的专门论著，其成果是可观的。在林彪、“四人帮”文化专制主义统治时期，他被迫停止研究和教学工作，身心俱遭严重摧残。我们这位年仅五十三岁的学者——王逊同志，本应作出更大的贡献，竟于一九六九年三月二十一日赍恨以殁，这是使人痛心的。

修订者和出版社要我为《中国美术史》写几句话，作为序言。这对于中国美术史缺乏修养的我，本来是不适宜的，但当我想到他的为人和治学精神；想到他与我的难忘友谊，就不自量力地答应了。这里，我试作如下的粗略评介：

《中国美术史》由于它不是一般地摭引史实、平铺资料，而是试图比较简要地阐述了中国美术史的发展状况及其若干规律，所以受到读者的欢迎。但作者本人虚怀若谷，他认为这只是初稿，很不成熟，有待集思广益。为了适应各地美术院校的教学及美术工作者自学的需求，当时只铅印一千册，供内部参阅。以后作者又作了修订、充实，但并没有正式出版。二十多年来，这部著作不断为一些院校、单位的同志传抄、摘录和翻印，这说明它在美术界的影响是相当大的。

《中国美术史》尽管其中有些观点、提法还有待进一步研究和探讨；有些章节划分比重还不够适当；有些部分未免过于疏略，但总的说来，它在中国美术新史学的创建过程中，已取得了可喜的成绩，直到今天，仍葆有其生命力。

《中国美术史》字数并不太多，却比较全面、比较简明地反映了绘画、雕塑、建筑、工艺美术等各个门类的发展状况以及彼此间的相互联系，可当作一般美术工作者的通俗易懂

的读物看。其中对于民间无名美术家的创作（如壁画、版画等），充分肯定它们在美术史上的地位与作用，尤为这一著作的显著特色。

《中国美术史》中对于若干历史时期美术发展的某些特征，对一些流派、作者的艺术思想倾向，对一些作品的分析评介，都有不少深刻、独到的见解，虽未充分展开论证，但就中的某些片言只语，却闪烁着夺目的光华。

《中国美术史》代表了那时中国美术史研究的水平，当然它并不是作者在美术史研究方面的全部结晶，更不是最后的成果。一九六〇至一九六三年间，作者集中精力重新撰述了讲义的绝大部分：原始、商周、战国各段落，作了根本性的改写，分量上也有很大的增加，秦汉以下至明代各段落，都作了不同程度的修订、充实、提高。当时为了便于讨论和教学，曾分别予以铅印和油印。负责修订整理者为了保持《中国美术史》的原有面貌，并兼顾著作的完整性，仍以这部二十多年前的旧作为据，只作了些必要的校订。这次付梓出版的，就是这个本子。

我们希望王逊同志的其它多篇遗稿，能早日组织专人加以搜集整理，以期在不久的将来陆续发表问世。这无论对作者本人，或对美术史论研究者、学习者来说，都是应该做的事。

一九八〇年七月七日

目　录

扉页题字：吴作人

第一章　从原始社会到战国时代的美术

第一节　原始社会的美术

一、古史传说中的美术活动

中国远古人类的生活，可以从三皇五帝的古史传说中见到一部分。古史传说多被战国秦汉时的人们所纂订、附益，其真正价值尚有待历史学家深入分析，但其所述并不完全违背今天的科学的观点。例如：穴居野处、食鸟兽之肉、衣其皮毛、知母而不知父、无上下长幼之道、无进退揖让之礼，等等。这些都说明当时文明程度还很低，没有阶级社会的那一套道德规范。根据古史传说，陆续出现的一些被称为“帝王”的人，都是同文化创造和劳动生活有关的：燧人氏发明火；伏羲氏作八卦，结绳为网罟；神农氏造耒耜，殖谷，发明医药，作陶器，结绳记事；黄帝的时候，造舟、车、兵器、铸鼎，嫘祖开始养蚕，昆吾氏担任制陶的专职“陶正”，苍颉造文字，史皇作图画，这时也曾画过蚩尤的像，并且把“神荼”、“郁垒”画在桃木板上以御百鬼；尧舜时代把祭祀和表示等级身份的玉器订成系统化的制度：“五瑞”、“五器”，设计了五彩的章服，舜本人曾在河滨作陶器，不象别人作的那样陋窳，所以在

古史上特别加以称道；禹铸九鼎，上面雕饰着鬼神百物之形，使民分辨"神"和"姦"。古代传说中所谈到的这一些创造和其他一些关于社会生活，以及音乐、用器等文化创造，都是企图说明古代中国人民从野蛮到文明所经历的过程。在此过程中出现的一些与艺术有关的活动，例如图画和装饰等，都被说成不是纯粹的艺术活动，都是以社会进步、以服务于生活为目的的文明创造的一部分。

这是我们从历史传说中所了解的远古时代处于肇始阶段的艺术活动的情况。

古史传说特别需要从考古发现的材料得到印证，目前还未得到系统的认识。

二、古代的石器与玉石工艺

原始社会文化的考古发现，在过去五十年中已积累了一些材料，但由于我国幅员的广大，地理气候条件的多样性，所以目前还在积累资料，并配合大规模经济建设进行整理工作阶段。就已有的发现可以得到的关于美术的若干认识都是比较简略的。

远古时代的绘画和雕塑，尚未发现（苏联和德国都曾发现旧石器时代的女神雕刻，法国和西班牙曾发现洞穴壁画）。远古时代的艺术创造能力可以从石器和陶器上看出。

一九二七年在北京附近周口店发现旧石器时代早期"中国猿人"（又名"北京猿人"）的头骨化石。中国猿人的时期距今约为四五十万年。中国猿人是由猿到人的中间类型。在这一震动全世界的发现前后，并曾发现其他一些中国猿人的骨骸化石。在他们居住过的洞穴中并发现了他们吃剩的兽骨的化

石和其它文化遗存。可以知道，中国猿人会制造粗糙简单的石器，会把兽骨做成骨器，会利用火，懂得熟食。

周口店地方并曾发现比中国猿人使用的石器更为原始的石器——一块燧石制的石核石器和几片曾经人工打击的石英石片。发现地点称为第十三地点。另外在第十五地点发现了较北京猿人为晚的石器。

一九五四年十一月在山西襄汾县丁村发现了距今二〇万年左右的"丁村人"的三枚牙齿化石和大量石器(据近期铀素法测定距今215000—175000年——校订者注)。此外，在过去数十年中陆续发现的旧石器时代的遗址还有内蒙河套以南的加萨苏克曾发现"河套人"的门牙及其石器(近期测定距今50000—35000年—校订者注)。在周口店山洞发现"山顶洞人"的化石和他们的石器及较发达的骨器。山顶洞人(约一万八千年前)的遗物中，除石器外，最值得注意的是有磨得表面非常光亮，上面刻有纹饰的鹿角短棒和磨制得很精致的一端有孔、一端尖的骨针，制作技术最高的是一些穿孔的石珠、兽齿、砾石和蚶壳等装饰品。另外也发现一些作染料用的赤铁矿的碎块和碎粒，一些用赤铁矿染红的椭圆形砾石。这些东西体现着一定程度的装饰意图的美术活动(也可能别有其他目的)。

一九五一年修建成渝铁路时，在四川资阳县发现"资阳人"头骨化石，无文化遗物伴随出土。"资阳人"在体质上可以看出与"山顶洞人"有一定关系。一九五六年初在广西来宾县山洞内，也发现了旧石器时代的人类化石，详情尚不悉。

旧石器时代的石器在云南、甘肃各地也有发现。

旧石器时代以后为中石器时代。中石器时代文化中已出现了形状细小的石器。这种形状细小的打制石器的使用一直

延续到新石器时代，通常称为“细石器”。中石器时代的文化遗存在我国东北和广西武鸣都曾发现。哈尔滨附近的顾乡屯遗址曾被认为是中石器时代的。黑龙江满洲里附近的扎赉诺尔，曾发现一、二万年以前的人头骨化石和石器、骨器。扎赉诺尔的细石器可以认为是中国境内最古者。齐齐哈尔的昂昂溪，也曾发现细石器。此外，在内蒙古的林西、赤峰和长城附近地区，都曾发现和陶器伴随出土的细石器，时间已经到了新石器时代晚期，并且和中原地区的以彩陶为特征的文化相混合了。此一时期的细石器遍布在内蒙古、长城地带，沿着戈壁的边沿，直达新疆。在黄河中游的三门峡地区的陕西朝邑、大荔的砂丘地带，最近也发现细石器文化的遗址（暂称为“沙苑文化”），河南辉县曾在新石器时代文化层中发现一片细石器，这些都是值得特别注意的现象。

磨制石器在中石器时代开始应用，在新石器时代非常普遍：新石器时代并且发明了陶器。新石器时代的文化遗址——居住地和墓葬地，在中国各地分布很广。西到新疆，东到吉林、山东、江浙和台湾，北到内蒙古北部，南到广东海滨区域。现在所知较重要的遗址，在黄河流域分布比较密集。新石器时代文化遗址，时常按伴随出土的陶器的特点而加以区别，例如彩陶遗址、黑陶遗址等等（在陶器部分再详述）。

这些遗址的各种文化特征，我们将不予详述，但是从各地发现的文化遗址和遗物可以推断在旧石器、新石器时代，人们过群居生活，合力劳动，生产资料和生产品公有。他们建立了原始公社制度的社会，新石器时代已经定居并从事农业生产。他们在共同的生活里积累了劳动经验，创造并发展了语言，进一步发展了脑和思维能力。

古代石器的发展同时也是人类对于造型样式的认识的发展。

中国猿人使用的石器多半是从河床上拣来的砾石（鹅卵石）打击而成。或者把砾石的边沿，加以敲打，现出厚刃，可为敲砸之用。或者是从石英砾石上打下一层一层石片，成为一种薄刃的刮割用具。中国猿人的石器，可以看出是不加选择地采用能得到的任何石质原料，无论打石片或打砾石，都没有固定的方式，也不是打成一定的形状，不进行第二步加工，任选一片，即行使用。因之石器形状，不能分成有意义的类型（图 1 ）。

襄汾丁村发现的石器中，石片石器大部分也是没有一定的打击方法，打出的石片，没有一定的形状，不加修理，即行使用。但可以看出打击方法与中国猿人根本不同。在一部分石片上有第二步加工的痕迹，并有一定的石器类型（图 2 ）。

河套人的打制石器就比较进步。有较薄的和长形的石英石片，都是技术精巧的证明。石器都是按照不同的使用目的，进行了加工，使之成为各种不同形状的刮削器等。这就是在长时期的劳动实践中，人们对于造型样式，从劳动角度，开始有所认识（图 3 ）。

周口店山顶洞人的石器打制技术的进步不很显著。但磨制和钻孔的技术是山顶洞人文化发展的突出表现，已接近新石器时代的水平（图 4 ）。

石器形式的重要的进步表现在扎赉诺尔等地的中石器时代的石器及其以后的细石器上。特别是细石器（雕刻器、石旋、尖形器、石叶、石钻等）有完全对称的形式，经过很精细的加工剥制。选用的材料，特别是细石器，有石英、玛瑙、

碧玉、黑烁石等，都是颜色美丽，有光泽，半透明的矿物。这种精细的加工，完整的对称的形式和美丽的色泽等特点，都使细石器有审美的价值。

继打制石器之后的磨光石器，是新石器时代的主要标志。以磨和钻孔（也是一种利用磨擦的加工）的技术和极整齐对称的形式（方的、长方的、圆的等等）成为石器工具发展的高级阶段（图5）。

古代石器制作和形式的发展过程：由不固定的形式进步为固定的，由不整齐的进步为整齐的，由非对称的进步为对称的，由随意拾来的原料进步为特别采择的原料，都是经过悠久的岁月和在不断的劳动生活中发生的。石器的演进是适应着劳动的需要，反映了人的手的进步，和思维能力的发展。

古代石器在经过长时期的劳动实践之后，产生了“美”的形式，这一点可以在玉石工艺中得到进一步的说明。

中国古代有极发达的玉石工艺，这是中国古代美术的独特成就。玉，现代矿物学区别为软玉和硬玉（或称翡翠）。古代较常见的是软玉，硬度是六度半到七度，不易受磨蚀，有绿、乳白、黄、红、黑、青等色，呈玻璃状光泽，不透明，触之有冷而柔的感觉。叩之有清脆的声音。但古代称之为玉的矿石，不限于合乎近代矿物学规定的一种矿石，一般好的矿石，所谓“美石”（坚硬有光泽、有色彩）都可以称为玉，作为制作原料。现在已经发现了新石器时代后期（如甘肃仰韶文化中和山东龙山文化中）就有玉石器物，不是作为单纯的劳动工具，而是可能同时作为一种在形式上有诱人的力量的美的对象而存在。这些玉石器物的原料都可能是从相当遥远的地区经过交换而获得的。在青铜时代的殷墟遗址和战国时代遗址

发现的玉石装饰品，更达到了高度的精美。

古代玉石器具有多种形式：圭、镇圭、笏、璧、环、瑗等。这些玉器，据古代典籍中的记述，在古代社会的宗教生活和政治生活中，都有重要地位及审美价值。很多玉器的形式是因袭了劳动工具的形式。

圭和镇圭在古代典籍中，规定着是代表天子的身份的。祭祀东方和顶礼太阳，都用青色的圭。各种不同等级的诸侯也都用不同的圭。而圭就是石器时代的石斧，镇圭是石刀，考古发现可以证实与古代典籍的记述相同。“大圭……，杼上终葵首”（《礼记》）。“杼上”就是上部薄刃，“终葵首”就是下端象椎，所描述的正是石斧的样式。镇圭是略近方形的带孔片状的石刀，笏是月牙状的石刀。璧、环、瑗同是圆形中间有孔，因孔的大小而名称不同。璧的孔的半径是全璧的半径的五分之一。瑗是三分之一。环是二分之一。玉璧和玉环，据考古学家研究，认为可能来自纺轮或环形石斧。玉环和其他玉制的小件装饰品一样，同形制的石质，或介于玉石之间的质料的装饰物，在石器时代原就是流行的。

古代玉器的形式是由石器而来，制作技术也是由石器而来。处理玉的原料，因其硬度较高，需要特殊的技术，其主要的如：剖、磨、琢、碾、钻等，都是在制作石器的长时期的劳动过程中所掌握的。此外，有关玉器的原料的各种知识，无疑地是在新石器时代为了制作石器而获得的。除了对材料性能及质地美丽等特点的认识以外，最重要的是关于出产地的知识。在细石器的考古发掘中可见，很多细石器的发现地点都远离那些原料的产地，足证是有意寻求的。山东日照两城镇龙山文化遗址发现的软玉双孔斧，以及安阳殷墟发现大

量玉器，其原料来源产地，我们今天不能确知。若就汉朝以后直到今日为止的矿物知识而言，这些玉石原料都是来自遥远的新疆。

从石器和玉石工艺的各方面的联系可以看出，石器首先作为劳动工具引起人们的热爱，因而同时被当作了美的对象，进入阶级社会，被掠夺为统治阶级所独占。其中例如：石斧——圭，就被作为统治者的威权的象征。一些饰物，则含有人格身份的意义。

各种不同的玉器和社会等级、政治仪式、宗教仪式相联系的成套的制度（如"五瑞"的说法等）；还把它解释成为道德生活的标志。玉代表着封建制度初形成时的各种人生理想和美德。儒家哲学中关于玉的学说，成为古代美善合一的美学思想的一部分。

三、原始时代的陶器

陶器是新石器时代在造型美术方面遗留下来的主要创作。新石器时代的陶器较重要的有泥质灰陶、彩陶、黑陶和几何印纹陶四种。

泥质灰陶是古代最普遍的陶器，表面上有绳纹或篮纹、席纹等编织纹的装饰。灰色陶器的有代表性的器形是"鬲"（三空足的煮器）。这种陶器最初大概发生在陕、晋、豫交界一带，然后传播到各种不同的新石器文化中，在西北、中原、东北和东部滨海地带，都有发现。在时代上，一直延续到今天。但陶鬲的形式在汉代就已完全绝迹，陶器表面的绳席纹装饰，在汉代以后不见。

绳席纹陶鬲的形式与装饰方法都表现了陶器与编织物

（或皮革器）的密切关系。古代陶器的起源，根据考古学家的推测，是由于用粘土涂在编制或木制的器皿上而产生的，目的在使其能耐火。人们逐渐便发现，成了形的粘土，脱离曾赖以成形的器皿，也可以适用于这个目的。这样，由编织或缝制技术所产生的形式，便成了陶器最初在制作中所获得的形式。因长时期的应用而成为工艺造型进一步发展的基础。陶器上的绳纹装饰，后来长时期保存着，也不再是制作时的必然结果，而是有意施加的一种装饰（图15、16）。

彩陶是中国原始社会中卓越的工艺创造。

彩陶发现的地点：河南安阳后冈等地，豫西（渑池县仰韶村、广武县秦王寨），淮河上游，晋南（夏县西阴村、万全县荆村及汾水流域各地），陕甘渭河流域，洮河流域，河北、辽宁、内蒙古长城地带及新疆。最近在湖北京山、天门也有发现。其中最早发现，而又有代表性的遗址是仰韶村。仰韶村及其他性质相同的遗址的新石器时代的文化称为“仰韶文化”。彩陶是仰韶文化的重要遗存，但也出现在其他文化遗址上。近年来在西安半坡村发现的全部村落遗址，其遗址的完整性与丰富性都是空前的，提供了了解这一文化时代人民生活的完整的图景。

仰韶文化年代约为公元前5000～前3000年。是中国先民所创造的重要文化之一。根据这些遗址上的发现可以知道当时人们过着长期定居的生活，从事农业和畜牧业生产。手工业除了陶器外，纺织与缝纫已很普遍。武器中发展了弓箭，而且可能已经有了交换。

新石器时代仰韶文化的彩陶在中原地区陕、晋、豫等地发现的大致类似，然而也可以分为早晚不同的数期，器形完整

的彩陶发现不多。器形完整而数量丰富的发现，主要是在甘肃、青海一带。

甘肃的仰韶文化可以分为三种类型："马家窑型"（图 9 ）以甘肃临洮县马家窑遗址为代表，"半山类型"（图10）以甘肃广通半山遗址为代表，"马厂型"（图11）以青海乐都县马厂沿遗址为代表。继承了仰韶文化，甘肃的辛店文化遗物中也有彩陶，但已比较退化。

彩陶的原料即普通的黄土（不含钙质和钾质），加细沙及含镁的石粉末，但制作技术很精。陶土可能都经过精细的澄洗。制作为手制，有的经过慢轮修整，陶器表面研光。窑火温度达到摄氏一千度以上，可能已经有了鼓风炉的设备。陶土中含铁量很高，在百分之十以上，所以陶器烧成后成为黄色或红色。彩绘装饰的原料多用天然的赭石、红土或锰土。有的器物表面也涂红色或白色的陶衣。

仰韶文化彩陶的完整标本是半山类型。半山型彩陶的代表形式是大敞口的盆和敛口的（有颈或无颈）的罐。盆和罐都是宽度超过高度，小底，整个器形侧影是柔和的曲线，平底无足，所以造成的印象是腹部极为膨胀，粗矮坚实。

半山彩陶罐是古代工艺中的杰出的作品。在造型上彩陶罐各部分有一定的比例，如高度和宽度，腹径和底径的比例，使之有助于柔和优美的外轮廓线的形成，在中国工艺史上为最成功的、具有独特风格的造型之一。装饰因部位的不同而不同。几何形装饰花纹的组成，或疏或密，都结合了形体的变化。这是中国工艺美术的一项重要传统手法的开始。几何形装饰花纹以波状弧线效果最鲜明。装饰图案虚实相间，黑白互相衬托成为"双关图案"。这是中国图案传统的一种卓有

成效的组织方法。

彩陶的造型和装饰，也可以认为尚保留了来自编织技艺的若干特点。彩陶上的几何纹样，曾有人试图予以宗教的解释，尚难证实。西安半坡墓葬出土的彩陶中有人面和鱼形图案，造型很简洁有力，含义尚不明了。

仰韶文化中曾发现半身人形的陶器盖状物，人脑后有发辫呈蛇形。从造型的富于幻想神话的风格可知有宗教意义，具体内容尚不可知(图12)。

湖北天门石家河和彩陶一同发现的有泥质黄陶和红陶的小型的羊、狗、鸭、鹅、龟、鱼和其他鸟类的形象，都是捏制的，单纯而富有特征。

马厂彩陶制作比较粗糙，装饰纹样中第一次出现符号式的动物形(狗？)。此种符号式的动物形，甚至人形，也在制作更为粗糙的辛店彩陶上出现。这些符号式的形象代表了朴素的认识现实的能力。

黑陶是中国古代工艺的另一光辉成就。

黑陶发现的地点主要在东部沿海一带，北至辽东半岛，南至浙江。但河南中部及西部也有。其最重要的是山东济南附近龙山镇的城子崖的龙山文化遗址。龙山文化是仰韶文化以外的，时期可能稍晚的，发展于中国东部沿海一带的另一重要文化，已可以看出有商代文化的先驱的意义。龙山文化中除了农业和畜牧业外，纺织业也较仰韶文化进步，有卜骨发现。

龙山文化中最重要的遗物是一种较彩陶的烧制技术更进步的黑陶。其特点是："黑、光、薄、棱、鼻"。——色泽乌黑(也有灰色的和粉黄色的)；表面光滑闪亮；极薄，一般厚度

为三毫米，最薄不足一毫米，薄如蛋壳；轮制，外形上有转折清晰整齐的棱角；器上多附有牵绳或手执的鼻。黑陶造型丰富，以平底圈足和三足器为多。陶鬶是黑陶的独特的造型。黑陶很多接近青铜器的样式，如豆及鼎、鬲等。黑陶的造型有自己简洁爽利的风格特点，不以装饰而以造型的权衡适当取胜（图13、14）。它和古代的玉器同样达到相当的艺术水平。

在淮河流域以南，江、浙、闽、粤及长江中下游广大地带出土的有一种几何印纹陶器，是解放以来在大规模经济基本建设工程中，因大量发现而引起特别注意，但详细情况仍不清楚。有优美的造型和多种变化的简单几何纹样的压印装饰。

此外，在内蒙一带与细石器伴随出土的有一种篦纹装饰的粗砂陶器，也是尚待研究的。

古代的彩陶和黑陶，代表中国古代美术创造上的第一个高峰。在技术上、造型上均为青铜工艺作了准备。

古代陶器的长期发展和演变，证明了劳动一方面创造了艺术的形式，一方面也培养了人的审美好尚。

第二节　商周时代美术概况

在我国古代历史上，传说中的夏朝以后，是奴隶制度进一步发展的商朝。古代史书上记载的商朝的历史，大部分为已经出土的史料所证实。商朝大约从公元前十六世纪开始，共持续了六百多年。商的领域主要在黄河中下游。商朝曾数次迁都，最后一次定居下来是商王盘庚在公元前十三世纪末迁到"殷"（现在河南安阳附近）。商王的职权首先是主掌祭祀和战争，其次是组织农耕牧畜。商代虽有相当发展的青铜工艺，

但农业生产工具仍依赖石器。商代的农业、手工业和牧畜业都很发达。酿酒、冶铜、制陶、丝织、土木营造、制革等手工业的发达，同时也代表着当时科学文化的水平。商代的科学文化特别表现在与农耕有密切关系的天文学方面，商代的历法是相当严密的。商代的文字是已知的我国最古的文字，有象形字、形声字、假借字。

商朝末年，社会内部极为混乱，在长期对东方各族的战争之后，虽然获得了胜利，但力量削弱，不能抵抗在西方新兴起的周族和其他各族的联合武装，商王纣兵败自杀，商亡。

周族兴起于陕西渭水流域，最后建都于西安附近，传说他们的农业是相当发达的（为他们奉为始祖的是农神后稷）。在周文王时，周族发展成一个强大的力量，文王的儿子武王用姜太公和自己的弟弟周公、召公作帮手，并联合反对商朝的各部落、各氏族，灭商，建立了周朝。

周武王为了巩固自己的政权，在广大的领土上分封诸侯，受封的多是功臣和子弟。商纣的儿子武庚率领商贵族也受封在殷。周武王成为统治各诸侯国的"天子"。但周初对各诸侯国的统治很不稳固，武王死后，他的年幼的儿子成王在叔父周公辅助下即位，受到东方一部分诸侯和武庚的联合反对。但最后被周公镇服，这一次变乱和变乱的平定，成为周朝历史上一件屡被后人谈论的大事。周公把东方诸侯封国重新整顿以后，大规模的建设"洛邑"（今河南洛阳）作为政治的和军事的据点。

周朝的制度，据文献记载，是以周天子为全中国的最高的领主，唯一的"王"。天子把土地分给诸侯，诸侯把土地分给大夫，大夫再分给卿士。从天子到卿士都是贵族。贵族们

领有土地，也领有人民。隶属于贵族的人民群众中有农奴也有工奴，他们直接从事于农业和手工业生产，他们要无报酬地向贵族贡献生产品，服徭役和兵役。

周朝自建国到公元前七七〇年，共约四百五十余年，称为西周。西周中叶公元前八四一年，周厉王因为和周贵族争夺剥削果实而被逐，结果爆发了周王室内部的冲突。同时各地诸侯，随着地方社会经济的发展，日益强大起来，周王室逐渐不能得到他们的支持。因而在西方和北方各族的严重威胁下，周平王不得不在公元前七七〇年东迁到洛邑。此后称为东周。东周是周王室日益衰微无力、列国日益强大的时期。历史上也称为春秋、战国时代。

春秋时期，力图扩大自己领域和势力的诸侯之间，不断发生吞并和掠夺的战争。齐、晋、楚、秦、吴、越等国，先后获得向各小国及人民勒索贡纳的权利。兼并掠夺战争的结果，到公元前五百年前后，只剩下秦、齐、楚、燕、赵、魏、韩七个大国，这之后即进入史称战国时期。战国时期的结束，是秦始皇在并吞了六国之后于公元前二二一年建立起统一的大帝国。

春秋战国时期残酷的战争，虽然破坏着生产力，但是由于铁质工具广泛使用和牛耕，却促进了农业生产，手工业长期积累的技术经验也因铁制的工具而加速进步。战国时期，在生产发展的基础上，商业和高利贷亦伴随发展起来。例如阳翟大商人吕不韦能以其财富操纵秦国政权。这时金属货币成了重要交换手段。不少地方逐渐形成为政治、经济、文化中心的大城市，如：咸阳、洛阳、邯郸、南阳、临淄、寿春等。

由于生产力的发展，春秋时期开始了中国古代奴隶社会向封建社会转变的时期。传统的世卿制度在逐渐瓦解。贵族

转化为"士"，这些人中的优秀代表者，能顺应时代的要求，提出一些有利于政治、社会、生产的措施。管仲在齐国，商鞅在秦国，以及其他著名政治家所提出的变革措施，在不同程度上为未来国家的统一开拓了道路。被称为"先秦诸子"的思想家，如孔丘、墨翟、庄周、孟轲、荀卿、韩非，都从不同的角度观察了在激烈变动中的社会 并反映了社会的复杂要求。各派学说的"百家争鸣"，构成了古代思想史上最活跃而丰富的时代。

随着社会经济的发展，春秋时代的自然科学，特别是天文学，有着辉煌的成就。文学范围中的《诗经》和楚国诗人屈原的作品，都真实地描写了人民的生活和愿望。一些历史著作(如《春秋》、《左传》、《国语》等)不仅是古史的典范，和先秦诸子的哲学著作同样，都以优美的散文丰富了战国的语言艺术。

商(公元前十六世纪——前十一世纪)、周(公元前十一世纪——前二二一年)两代共约一千四百年，对于社会、文化和美术的发展都是一个悠久的历程。美术发展中的辉煌成就，正如社会文化方面的其他成就一样，我们今天所知还很不够，尚有待考古学的发现。古代文献中有些值得注意的片断材料：商代的庙堂是"四阿重屋"的建筑，大概即今之所谓"四垂脊、重檐"的样式；纣王曾修筑异常华丽奢侈的建筑物；商朝初年，宰相伊尹曾画了九种不同品德的君王的形象，以劝诫商汤(《史记》)；商朝有名的中兴之主武丁，曾画了梦中所见的贤者的像。这些有关商代艺术活动的记载是极粗略的。而有关周代的艺术活动，记载也很少。

孔子曾看见周的明堂壁上画了"尧舜之容，桀纣之像，各

有善恶之状，以垂兴废之戒焉"。并且画了周公抱着成王朝会诸侯的图画，还见到周公背后的"扆"（屏风）上画了斧形的装饰（见《孔子家语》）。周代某些宫室（"路寝"，帝王听政的地方）外的门上画了虎的形像，以明勇猛于守（见《周礼》）。周代的许多器物上都描绘有各种图像。如各种典礼用的旗帜上，按照身份等级画着日月、蛟龙、熊虎、鸟隼、龟蛇等。盾牌上画龙。天子和贵族举行射礼等所用的"侯"（射靶）上，画云气，或画虎、豹、熊等动物。古人初次会面执羔、雁为礼，覆盖羔、雁的布上也描绘着云气。天子服装上则有"九章"的装饰，九章即九种纹样。画在上衣上的五种：龙、山、华虫、火、宗彝，绣在下裳上四种：藻、粉米、黼、黻（有的书上记载舜时已开始应用"十二章"。十二章除上述九章外尚多日、月、星三种。汉唐以来大加标榜称之为"衮冕十二章"，作帝王的最尊贵的服装）。这些记载，有的是可信的，有的是夸张的，总之，是很不完全的，还有待进一步分析研究。

西周初的铜器铭文中记录了以武王、成王二代伐商及巡省东国为内容的图画。又《诗经·小雅·斯干》篇赞美周初的宗庙建筑给人以"如鸟斯革，如翚斯飞"的美丽印象。这些记载应该是比较可信的，可以窥见周初的建筑及绘画的宏大的规模和"成教化"的创作意图。

《周礼·考工记》一书记载了各种手工艺的分工情况。其中有很多是与工艺美术有关的，是研究古代工艺史的重要材料。

中国考古学的开始是很早的，而且就是因注意并研究发现的商周时代古器物而开始的。商周时代古器物——铜器和玉器的系统的研究，在宋代（公元十二世纪）已经有了大致的

轮廓，清代中叶（十八世纪）古文字学的研究更加深了科学的认识。十九世纪是商周时代古器物被有意识地搜求、征集和整理的时期。但真正的科学的考古事业是在二十世纪三十年代才因少数严肃的学者的辛勤劳动而建立起来。建国以来我国考古学得到蓬勃的发展，使我们对祖国远古历史、文化以及早期美术史的知识，进一步充实了起来。

在丰富的考古发掘品中，我们见到了真正的绘画和雕塑的作品，然而数量异常稀少，也不能较完整地说明演变过程。商代的大理石雕刻和战国末年楚国的木俑和帛画、韩国的铜人是仅有的优秀的代表作。从商代到战国时代的青铜器、玉器和战国时代的漆器，其中，特别是青铜器，是商周两代约一千四百年间造型艺术创造的代表。

青铜器本身是精美的工艺品，在风格上装饰题材上与其他工艺美术相通。同时，青铜工艺的造型与青铜工艺上的平面的装饰和浮雕的、立体的装饰，都有直接采用写实风的动物形象的，它是了解当时绘画和雕塑的不可忽视的材料。

商、周时代青铜工艺的丰富的遗存，集中地表现了早期美术的一般面貌。

第三节　青 铜 工 艺

一、青铜冶炼的起源和发展

铜器是最初的金属工具。金属工具的出现代表了生产力的发展。但是我们知道商代后期虽盛行青铜的用具和兵器，然而农耕仍用石器。因此，真正引起生产力的巨大变革的是铁

器的应用，是在春秋中叶以后。

最早的铜器是以纯铜铸造的。我国最原始阶段的纯铜器尚未发现，一如我国最早期的青铜合金器物一样，也还有待未来的考古发掘。

我国现存最早的铜器，是青铜工艺相当成熟的时期——商代时期的产物。根据这些青铜器部分标本分析的结果，这一时期的青铜器为铜锡合金，锡的比例大致为百分之五至二十（另外也有含铜量达百分之九二至九八为纯铜器和含不同数量铅质的合金）。

青铜合金的特点是硬度较纯铜高，而同时可以保持纯铜所具有的韧性，并且有明亮的光泽。青铜合金的熔点也较低。加锡至百分之二十时，熔点可低到摄氏九百度左右（纯铜为摄氏一〇八三度）。青铜合金的硬度与韧度相结合，宜于制作带锋刃的兵器。

青铜合金中，铜锡比例的不同，合金的性能因而也不同。我们现在还不能具体地说明古人如何利用这一科学事实。但是《周礼·考工记》（春秋末年齐国官府工匠所记）中列出了六种不同的比例："六齐"（即六剂）——钟鼎之齐，铜六锡一；斧斤之齐，铜五锡一；戈戟之齐，铜四锡一；大刃之齐，铜三锡一；削，杀矢之齐，铜五锡二；鉴燧之齐，铜锡各半。这六种不同的配合，还可以探讨，但可以说明当时就已知道冶炼不同配方、不同性能的合金。

商代青铜合金中，也有再加入一定比例的铅质的，甚至有完全用铅代替了锡的。现在还不知道加入铅质的实际目的如何。铜锡合金加入极少量的铅，可以在铸造花纹时，收到花纹清晰，减少气孔的良好效果，在战国时代的铸镜工艺中，

已开始有意识地加以利用。

二、青铜器工艺的基本技术

青铜器工艺的冶铸方法与青铜器的造型及装饰方法密切相关。

青铜器都是铸成的，不是敲击或剜凿成的。铸造是把原料放在熔炉内经高温熔化成液体，然后倒入模型中，待温度下降后，铜液在模型中就凝成了人所要求的器物。拆除范便得到了成品。

商代晚期的铸铜工场遗址已经在河南安阳发现（其他发现下节介绍）。对于周代以来的青铜器冶铸已有初步了解。

一块重约一七·八公斤的铜矿原料曾被发现，是不含硫的孔雀石（氧化铜），矿砂中并夹杂着赤铁矿。熔锅是一种红黄色的陶质器，发现这种熔炉的农民称之为“将军盔”。熔锅可以达到装一二·七公斤铜液的容量。冶炼青铜需要的热度是一千度左右。这样高的温度，可能有鼓风炉的设备，燃料是木炭。

青铜器的范是陶制的，由多块拼成，一部分称为外范，上面并且有花纹。外范在翻铸时形成铜器器形的外面。一部分是内范，在翻铸时形成铜器器形的内面。外范和内范全部拼合在一起时，内外之间空隙部分，留待铜液填充而形成所要制作的铜器。所以，范上的凸凹和左右与实际器物上的凸凹和左右应恰恰相反。在安阳曾发现很多陶范和为了制造陶范所用的“模”。模就是模仿实际的铜器的形状，为制范的坯型。

直接用陶范翻铸铜器是古代青铜器铸造的一般的方法。花纹和文字都是铸出来的，不是刻的（战国时的文字有刻成

的）。但商代已有多种铸造办法，例如：两次铸法创造了铜器上的提梁或链条，特别是链条的铸造，是金属熔冶技术上的重大发明。

蜡模法——在翻铸结构较复杂或镂空的装饰时，范型的设计比较困难，往往内用蜡模，外加湿柔陶泥涂墁，干后自然成为范。然后加烧使蜡熔解流出，遗留之空隙为浇铸时之铜液填充，即成型。在战国以前是否已经使用尚难证实。

青铜器的装饰在设计时就知道利用铸造技术上的特点，避免铸造技术上的种种困难。殷代铜器上往往有突出的觚棱，就是因为陶范拼合时有不能完全密合的缺点，主动加以利用而产生的。而且每一块陶范上的花纹各自形成一完整单位，以避免两范拼合时花纹相错，因而取得对称或重复连续花纹的效果。青铜器上装饰面的分割也就是由于陶范的分块。因而装饰和造型是密切结合的。西周以后，青铜器花纹粗犷单纯，也和器壁变薄有关。战国时代更充分利用了捺印花纹的简便方法，产生了繁复的图案。

古代青铜器的铸造方法与造型及装饰方法的密切联系，说明中国工艺美术中艺术与技术相结合的传统。

三、青铜器的名称及形制

对青铜器的名称和形状先加以说明，可以便利下一步的介绍。商代青铜器名目比较复杂，战国时代和汉代又有一些特殊的形制，但古代青铜器仍形成一定的体系。古代青铜器的造型体系，在中国工艺美术发展中，一直受到极大的重视。我们现在介绍的青铜器造型，是沿用目前常用的传统的体系（图17）。

青铜器可分为：一、日用器：①炊煮器，②食器，③酒器，④盥洗器，⑤其他。二、乐器。三、兵器。

炊煮器中"鼎"就是煮肉的锅，三条腿可以直接支在火堆上。"鬲"的用途相同，但形式不同，鬲的三条腿成囊形，中间是空的，称为"款足"，因此鬲中的液体和火焰直接接触的面积较大。鬲的形式在古代有悠久的传统，在考古学上是把它当作商周文化前身的标志。"甗"的下半是鬲，上半是个蒸锅，上下之间通气。鼎、鬲、甗，一般都是三足，器身是圆形的；但也有时是四足，器身是方形的。容量大小不同的鼎有时按照三、五、七、九的数目成组的应用，按照大小分别置入牛、羊、猪、鱼等不同的肉食。鼎在古代被认为是青铜器的最可尊贵的代表，它可以象征国家的统治权。

食器中，"豆"和"毁"(或作"簋")是最普通的。豆是一种高足的盘子。毁是圆形、有把手、圈足的盆子。此外，还有"簠"(长方形，敞口，有足的盘子，往往上下两半扣在一起)和"盨"(椭圆形的盆子，有盖)。这些食器都是盛食品的，因用途不同而造型各异。

酒器在商代很发达，可以分为四种类型：

甲、三足器(或四足)：爵、角、斝、盉。

乙、圈足敞口器：觚、觯、尊。

丙、圈足敛口器：罍、卣、壶(战国以后钟和钫代替了壶)。

丁、彝、勺、觥，及鸟兽形器。

有些酒器的用途不明。可知三足的"爵"、"斝"是温酒用的。"盉"是调酒(酒加水)用的。"罍"(酒坛)、"卣"、"壶"、"彝"，都是贮酒的器具。"勺"是酌酒用的。一个"觚"或"觯"

和一个爵或“斝”，往往组成一对。从古书(《礼记》和《仪礼》)中可知古人饮酒有隆重的仪式。这些复杂的酒器充分表现了古代贵族的奢侈而繁缛的生活方式。

盥洗器有贮水的“瓿”和“鉴”，承水的“盘”和注水的“匜”。

其它尚有置肉于其上以切割的“俎”和插肉用的“匕”。“禁”是小台，席地而坐的时候，食器酒器可以放在上面。

青铜制的乐器中最贵重的是“钟”。钟悬挂方式有两种：直悬或侧悬，因而钟上的钮的形状不同。钟和石制的磬同为古代重要的打击乐器。单独一个钟，称为“特钟”，或若干个大小不同的钟按音阶高低组成，称为“编钟”。一种执在手中敲打的乐器叫“钲”，商代的钲往往是大中小三个一套。“铎”是装上活动的舌，执在手中摇的。“铃”是悬挂在固定的地方(如马身上或车上)因震动而作响的。

青铜兵器中的“镈”、“矛”、“戈”都是装了长柄使用的。戈有时在上端更加了矛，运用方式较多，可以刺，可以啄，可以击。“戚”就是斧，商代极华丽的装饰着的“戚”很多，“斤”是砍刀。“削”是小刀子，在商代后期已作得很精美。另外，在北方鄂尔多斯青铜器(内蒙古河套一带发现的，相当于汉代)中也有很多。“剑”是春秋以后在南方流行起来的一种兵器。

青铜器中特别丰富的是车饰和马饰。种类繁多，更适宜于作专门的研究。

青铜器的制作主要的是为了日常使用，但也常用来殉葬。现在保存下来的青铜器，几乎都是从古代坟墓中得到的。从殉葬的情况也可以推测日常使用的情况，譬如在古代，往往一件炊煮器、一件食器、一件贮酒器构成一组，就代表了一个人多方面的生活需要。所以古墓中发现成套的器皿对于研

究古代生活很有帮助。古代制作铜器是隆重的事情，例如：祭祀、赏赐、战争、征伐、嫁女等等。但也有些青铜器制作时是以装饰为目的的，例如特别华丽的一些兵器。

总之，青铜器在古代贵族生活中有重要地位，也集中地表现了工艺匠师的造型创造能力。青铜器丰富的造型是适应生活需要的智慧创造。作为工艺形象，青铜器的造型和装饰有重大的美学价值。

青铜器的研究是我国考古学和美术史的重要组成部分，而且也发展成独立的学科，在这里不作更详尽的介绍。

第四节　殷墟发掘

一、殷墟发掘

“殷墟”在河南安阳小屯附近，是商朝最后（自公元前十三世纪末至公元前十一世纪初）的都城的废墟。

商朝都殷的时期也可以称为“殷”。

殷墟在洹河两岸，范围颇大。自一八九九年发现甲骨文后，一九二八——一九三七年间，前中央研究院进行过十五次发掘，解放后一九五○年以来中国科学院又进行了多次发掘，五十年来，获得了关于商代后期的政治、社会和文化的丰富史料。

安阳小屯作为古代文化遗址受到重视是因对甲骨文的认识而开始的。一八九九年，对古代器物和文字有研究的学者王懿荣，首先注意到一些刻在龟甲和兽骨上的古代文字，不复被当作是一种药材，而成为考古学的重要资料。第一个研

究甲骨文的是古文字学家孙诒让。继王、孙二人之后，对于甲骨文进行搜集、整理和研究，罗振玉和王国维都做了很多工作。罗振玉并且亲自去安阳小屯考察，他也注意到甲骨以外的其他殷代遗物：玉石和骨、象牙的制品，而且他肯定了安阳小屯是"殷"的废墟。王国维对于甲骨文字的研究贡献很大。他不仅把甲骨文当作古代的一种字体进行研究，而且从文字的内容上窥出了商代的历史、宗教、地理等各方面情况。并用甲骨文证实了古代典籍：《史记》、《竹书纪年》、《山海经》等对于古代历史记载的可靠性。王国维奠定了利用古代文字（甲骨文和铜器铭文）研究古代历史的科学基础。

一九二八年，前中央研究院派人去安阳试掘，采用的方法和过去相同。一九二九年以后才开始比较科学地发掘，至一九三七年，前后共进行十五次，在方法上日益精密科学。发掘地点，除了洹水南岸的小屯村以外，更扩大到后冈、和洹水北岸的侯家庄西北冈、高井台子、大司空村等地。发掘的对象，除了甲骨以外，还有铜器、陶器等各种工艺品，以及这些工艺品制作的原料和器皿等也都发现了。而特别重要的是发现了当时人们居住储藏的穴窖，宫室遗址和规模大小不一的众多墓葬，以及与之有关各种殉葬奠祭的制度。除了商代晚期的文化遗址及遗物以外，安阳也发现彩陶和黑陶文化层和隋唐以后的墓葬。安阳发现的彩陶和黑陶说明了已知彩陶之最早的类型存在于河南，而且在河南北部地区仰韶文化，早于龙山文化。

殷墟的十五次发掘，收获是非常丰富的。这些考古材料经过充分研究，古代历史、社会、文化和美术各方面都会因而得到重要的知识。

郭沫若在很困难的条件下独立地研究了甲骨文中记载的商殷历史社会状况，利用铜器铭文对于周代历史进行了科学研究，获得了空前的重要成果。

安阳以外地区发现的商殷文化遗址，还有河南辉县琉璃阁（一九五〇年发掘）和郑州二里冈（一九五二年开始发掘）。这些地点除了发现与安阳殷墟同期的殷代文化以外，还发现较早的文化层。其中发现的青铜器，有特殊的形制。郑州二里冈的考古工作，开始了对于商殷文化研究的新阶段。

二、殷墟的发现

殷墟的发现，我们将先加以概述，然后再讨论其中特别具有艺术价值的一部分。

殷代的建筑遗址发现了：宗庙宫室、穴窖和陵墓。

殷代的宗庙宫室集中在小屯村以北一带。有基址五十余处被发现了。基址面积之大者，长四〇余米，宽一〇余米，小者长约五米，宽约三米。基址上残存夯土（版筑土）墙脚，成排的石柱础、木柱的残烬和垫在柱与础之间的铜柀，卵石铺的入口走道。这些建筑基址的残迹与甲骨文象形字中保留的建筑形象相印证，可以看出殷代建筑木构架的造型样式和上有屋顶的一些传统特点，也可以看出殷代建筑艺术已达到一定水平。殷代已经能够建造大型的、成组的建筑物。

基址附近有许多墓坑。墓址下的墓坑是埋葬"奠基"时杀殉的成人、小孩及狗的。基址四周的基坑是埋葬"置础"时杀殉的人、狗、牛、羊的。基址的入口处的墓坑中，各有"安门"时杀殉的人四躯。另有较大的墓坑，埋葬落成时杀殉的成队的车兵和步兵。

基址下并发现人工修建的水沟，支流交错，蔓延很广。

在某一基址前后并发现了石工、玉工、骨工和铜工的工场。有原料、半成品、成品、废品及工具一同出土。因此我们可以知道这些工艺在宫廷中的生产和分布情况。

殷人居住和储藏的穴窖也发现很多。在一九三六——一九三七年最后一阶段的发掘工作中，就清理了四百九十六处。穴大而深，深度五〇厘米——四米，其形状，圆长不定，大概是住人的。窖小而深，其形状多为长方形，也有圆形的，深度四米至九米。穴窖都是挖成的，墙壁有经过修饰的和不经过修饰的。修饰的或用草拌泥涂二、三层，或用木棒拍打，使其平匀光滑。有的穴中有台阶出入。窖壁间有上下的脚窝。曾发现其中填满日常用品的残遗，如食剩的兽骨，破碎铜器，断残的装饰品，以及工艺废料，如锯过的兽骨，敲破的蚌壳，磨齐的牙，碎小铜块、铜范、砺石，以及烧过的柴灰炭烬、破损的甲骨等等。

殷代贵族的坟墓（可能是帝王的陵墓）在洹水南岸的后冈最先发现一座（一九三四年春），在洹水以北的侯家庄西北冈前后发现十座（一九三四年秋——一九三五年秋）。一九五〇年又在侯家庄附近的武官屯发现一座。这些大墓中最大是一二一七号墓。全墓占面积一千二百平方米。武官屯大墓全部占面积约五百余平方米。墓室平面作方形，占面积三百八十平方米。墓底深达地面以下一三·五米。有东西南北四个墓道。这些大墓的墓室，一般都是在地面下十米左右，形状上大下小，如倒斗状，平面有"亚"字形、方形和长方形三种。墓室有墓道四条（东、西、南、北）或二条（南、北）上通地面。南墓道都作斜坡，其他墓道多作成台阶。墓室正中为椁室，椁

室内有棺，棺下有坑，腰坑中埋一人，或一犬，或一人一犬，或一人及兵器。墓的四角，有的有八个或四个小方坑，其中各葬一个活埋的张口蹲踞的人。殉葬器物一般都放在墓椁之间，也有的放在椁顶四周的平台上，这平台上还有与墓主生前接近的人陪葬。武官屯大墓有这样的陪葬人四十一躯。计椁东十七躯，多男。椁西二十四躯，多女。陪葬人中各有自己的殉葬器具、动物及随葬的人。南北墓道上有随葬的犬和车、马。墓室填土，层层夯捣，同时也逐层埋一些杀了头的殉葬人。

这些大墓多经过古今两次盗掘，古代盗掘后并放火焚烧。墓中器物遗存都已很少。然而若干残余的物件中仍有许多精美的工艺品。

与这些大墓成鲜明对比的是无棺无椁的坟墓，其中作为随葬品只有一个灰色绳纹陶盆，内存牛骨一块。另外也有很多有少数铜用具或铜兵器的中小型墓。殷墟发现的中小型墓已接近两千个，并发现很多成群杀祭的排葬坑。

殷墟发现品中最具史料价值的是甲骨文。

商代的政治生活中有占卜制度。占卜的方法是用龟的腹甲和背甲(很多特大的龟甲都是南方来的)，牛的肩胛骨和肋骨，在其背面凿槽，灼之以火，则在正面出现细小的纵横裂纹，称为“兆”。专司占卜的人就根据兆纹的形式来预测未来的吉凶。用兽骨占卜的迷信习惯在龙山文化中已存在。商代每次占卜之后都把占卜的事情用当时的文字刻在兆纹旁边，甚至把事后应验与否的结果也刻在上面。这些刻在兆纹旁边的卜辞就是“甲骨文”。从占卜内容可知是关于祭祀祖先、预卜天时、风雨晴雪、年成、狩猎、征伐战争、疾病等等。

另外也有一些与占卜无关的刻辞，例如：战争俘虏的头骨上的祭祀刻辞，狩猎所获的动物头骨刻辞，为检六十甲子而备的甲子表，以学习为目的的习刻文字等。

甲骨文自王懿荣开始注意到它的价值并进行搜集以来，前后陆续出土的有文字的碎片，总计可达十万片。但其中有很多碎片可以缀合。

殷墟的惊人发现之一是第一二七坑未经翻扰的整坑的甲骨发现。共一万七千余片。其中完整的龟甲约三百版，全部经过缀合后的总数约为四百五十个整甲。甲骨上的文字有用朱笔写的，文字刻划里也有涂朱的。很多龟甲穿孔，可以编串成册。并且与一架蜷曲侧置的人骨一同埋在土中，他可能是当时管理甲骨的人。这批甲骨是盘庚至武丁时期的。由一二七坑的发现可以想象殷代用过的甲骨在当时有的是随意废弃的，有的是整批的有意埋藏的。

甲骨文也有其美术价值。首先它是书法艺术的最早的代表者。甲骨文的风格也有许多变化：结构有疏有密，线纹有粗有细，转折有圆有方，行列有的严整有的自由，这种种差别形成了甲骨文字不同的艺术风格。再次，甲骨文字中保存很多绘画形象。如人和各种动物的形象以及各种事物与人的动态行为的形象，都能抓住对象特点，极明确地表现出来。甲骨文与商代铜器上的铭文相比，可以看出铜器铭文利用更多的曲线，更接近图像。甲骨文中虽有形象，但在文字运用上已很复杂，有转注、假借等方式。甲骨文中完全可识者超过一千字，字数实存可能达到五千。最后，甲骨的雕法和当时骨器工艺的技术是相同的。甲骨，特别是兽骨，都工致精美。字体笔划的镌刻有极工细者。镌刻字画，往往都是先写好再

刻，刻时先刻所有竖画右边一刀，再倒转甲骨方向，刻所有竖画左边一刀。然后横置用同样顺序刻所有横画左右两刀。所以刻时调转四个方向。字画横直都很准确，也可以推想其工具是很锋利的（图18）。

殷墟发现的雕刻品、青铜器和各种工艺品，非常丰富，代表了三千年前艺术创造的水平。许多罕见的作品都在侯家庄大墓出土。

大理石制的雕刻，有鸱鸮（图19）、蛙、坐人（图20）、怪兽、蝉、鱼、虎等，是现存最早的真正的雕刻艺术品。玉雕的小件动物形象也很多，如：虎、象、兔、燕、蛙、蝉、鱼等。有些呈扁平状或富有装饰风。装饰风的玉佩，如透雕的人形、龙形、鱼形，也很精美。

青铜器中，有形制特别大的，都是大墓出土。如侯家庄出土之牛方鼎（通高七四厘米）、鹿方鼎（通高六二厘米），武官屯出土之"司母戊方鼎"高一三三厘米，重八七五公斤（图22）。大墓出土有制作极精的方彝、提梁卣，用松绿石镶嵌成各种花纹的装饰器、人面具、各种兵器。松绿石镶嵌的铜器在大墓中发现最多。此外，大小各墓发现的青铜器，如成套的饮食器有鼎、甗、斝、罍、段、觚、爵等；成批的兵器有戈、矛、矢镞、马头刀，以及各种车马饰器，数量非常大。一九三六——九三七年间，在小屯一地即发现重要铜器二百余件。

大理石器有石斧、石磬，都是祭祀仪式中用的。并有乐器，武官屯大墓发现长四八厘米线雕虎形饰纹的大石磬是罕见的。用器有石尊、皿、段、方座和门臼石。玉器有管、珠、环、琮、璧、璜、玦及各种佩玉。可见钻孔技术及雕琢花纹、

阴阳线刻的技术都很精致。

牛骨、象骨、鹿角、象牙、猪牙、蚌壳都作成装饰品。雕花的骨，花纹细密繁复。顶端作鸡形装饰的骨笄和骨针、骨梳，发现很多。象牙作成杯、碟、梳，也作为镶嵌饰片。

陶瓷中，白陶的器皿：盘、段、罐是最早的高岭土制品，上面有精美的图案花纹。釉陶在安阳也已有发现，是已知最早烧成的釉。

此外，墓中木椁虽已焚毁，腐败，但在泥土上留下的残迹，是木头上涂朱的图案花纹。也有粘在铜器上的丝织品残片的残迹，从丝织残片可以看出这是比较进步的斜纹织法。

殷末（包括西周初）的青铜器在河南洛阳，陕西宝鸡及山东益都等地都曾大量发现。其中很多精美的作品，如端方（满清官僚）旧藏宝鸡出土的成套多件酒器及一九二〇年前后出土之双鸟形觶、人面纹觶、象尊、鸟形觥等铜器，但多被盗卖出国了。

三、从殷墟的发现看殷代美术的成就

综合殷墟发掘所得的各方面的知识，可以知道奴隶是手工艺及美术品的创造者，正如他们也是农业生产的主要劳动者一样。技术的奴隶为工奴，称为“宰”。管理宰的人叫作“百工”。“百工”之上更有“冢宰”。冢宰就有一定的政治地位。百工有世传的专门技术。世传易于积累经验，对于技术的保持和提高都有一定的作用。殷末工艺技术已达到很高的水平，大理石的雕刻，“司母戊方鼎”的浇铸，骨器玉器的雕镂，陶器的制作，以及大型建筑（宫室、陵墓）的修建，都是明显的例证。

贵族是手工艺生产品的占有者享用者。青铜器上往往有作为贵族族徽的铭记，铭记中也述及祭祀祖先。殷代青铜器中酒器最发达，特别说明殷末贵族们的享受生活。精美工艺品的大批随葬，也充分说明了这一点。

殷代美术品在表现性和装饰性的统一方面有相当的成就。就现在所见到的殷代美术品而言，都有工艺美术的性质，即都有一定的实用目的。大理石雕刻有的就是建筑装饰，或生活用具。但从艺术形象的特点方面看，可以区别为雕塑、绘画性的美术品及一般工艺美术品。

雕塑性的美术品最主要的是大理石制的各种立雕，如前所述。其中在造型处理上比较杰出的是石虎、石鸱枭和石蛙。它们都能充分说明古代的工匠认识对象和表现对象的特殊方法：抓住大的动态和外形上的主要特征，加以简洁单纯的处理，以创造简单明确而带有幻想性的形象为目的。这些作品也说明当时艺术中反映生活的范围还是比较狭小的，主要的题材是少数动物。因此，人的形象特别值得注意。那种蹲坐于地，上身后仰，两手撑在地上，头部昂起的大理石雕人像，玉雕的和陶制的较小的人形，除动态外，在造型上仍是比较含混的。青铜的人面具接近平板，仅能看出长面形、短额、狭而向上的眼睛等形貌上的特点，立体雕塑性尚感不足。

青铜器中一些动物形象，如象、鸱鸮、怪兽食人（图23）等，青铜器上立体的突出的装饰细部，如牺首、凤形柱等，造型处理上和前述大理石雕相同。

绘画性的美术品最值得注意的是大石磬上的虎形装饰。造型处理和甲骨文字中的动物形象相似，都是大开口、微伸背、尾下垂而末端上翘，具有虎的外貌上的特点，有强烈的

装饰效果(图21)。

商代青铜工艺的器形，变化丰富。这些器形是适应着一定的使用目的而创造的。器形的多样说明当时贵族生活的繁杂的要求，也说明工匠的艺术创造。器形的创造也利用了技术上的各种可能条件，如三足器、四足器、提梁、链条等都是主要的创造。这些器形的美学价值在于形象的创造满足着一定的情感要求。富于变化的各种造型给人以多样的印象，有挺拔、茁壮、稳重、秀美等等不同的感觉。

青铜器上的装饰纹样和造型一样，也体现了古代工艺家的卓越的艺术意匠。

商代铜器上流行饕餮、夔龙、夔凤等幻想的神话动物装饰。相传的“饕餮纹”，是宋代人根据《吕氏春秋》的记载而定的名称。现在根据侯家庄出土“牛鼎”和“鹿鼎”可知饕餮兽面，两角尖如牛角者，正是牛头。饕餮是古代绘画形象中罕有的正面形象。夔龙、夔凤都是侧面形象，大多只表现一只脚，所以冠之以“夔”字。夔龙、夔凤时常和饕餮纹混合组织，例如相对称的一对夔龙，就共同组成了一个饕餮纹。饕餮纹一般布置在器物上主要的装饰面上。夔龙、夔凤纹在次要的装饰面上。

商代青铜器上的装饰纹样也有直接取材于现实的动物的。最多的是蛇、牛、虎、象、鹿、蝉、蚕等。

几何纹样除了排成行列的四瓣纹及圆涡纹外，最多的是不规则的云雷纹，常装饰在空白处，作为底纹，或装饰在上面所说的幻想的或现实的动物纹样之上(图43)。

殷代青铜器大多装饰丰富，花纹布满全体，并有上下层次，甚至高起如浅浮雕；也有少数青铜器装饰简单，甚至朴

素无饰或仅有一道弦纹。

青铜器上也往往有凸起的立体装饰。如器物的耳上或鋬上的牺首，或某些器盖上的兽形钮。这些兽形具有殷代雕塑的一般风格特点及殷代雕塑处理形象的特殊手法。

第五节　西周、春秋、战国时代的美术

一、西周初年的青铜工艺

西周初（武王、成王、康王、召王时期）的八九十年间的青铜器，在造型和装饰上与殷代青铜器大同小异。造型的风格特点明显类似。但铭文内容较详，记述了当时的政治活动，不仅便于确定其时代，而且提供了历史研究的资料。武王时期的"大丰毁"（或名"天亡毁"），成王时的"献侯鼎"，康王时的"盂鼎"，都是有名的代表性作品。

河南洛阳及濬县等地出土成组的（铭文中有相同的族名和人名的）铜器群有重要的研究价值。如："康侯、沐伯"组二十一器，"矢令"组四器（其一出土于江苏丹徒），"作册大"方鼎等四器，"卿"组六器，"寠"组六器，"臣辰"组四十余器，都是成王及康王时为贵族们作的铜器。

西周初年的铜器中，特别以大盂鼎（康王二十三年，公元前一〇五六年作）重一五三·五公斤，高约一米，是古代铜器中有名的重器。上有铭文二九一字。内容是叙述康王如何赏赐他的大臣"盂"的经过。赏赐品中有"人鬲"，被历史学者认为是古代奴隶制的证据。盂鼎的造型（鼎腹的轮廓和鼎足的样式）都已呈现西周铜鼎的流行形式。器口花纹，是殷代的题材，

但处理上已是西周的方式。从大盂鼎上明显地看出青铜器艺术由殷代向西周、春秋时代的演变（图25）。

二、西周及春秋时代的青铜工艺

西周及春秋时代（约公元前一二〇〇—四七六年）的青铜器中，具有成熟的西周风格的作品最有代表性，这些铜器大半制作于西周晚期（约公元前九〇〇—八〇〇年），即共王至宣王时期。

东周春秋时代，地方性的经济和政治中心不断发展。战国艺术的新风格已在逐渐酝酿中。代表着周朝文化的青铜器，西周多是王室及王臣之器，到了东周则王室王臣之器罕见，而诸侯列国之器极其盛行，反映列国在政治上走上独立发展的趋势。

西周及春秋时代青铜器的新变化，首先是器形类别减少，爵、觚、斝、卣、盉等酒器，鬲、方鼎等烹煮器，都已消失不见，这一时代最常见的鼎和壶都出现了新的样式。

鼎之形制较大者（如厉王时的大克鼎），敛口，侈腹，鼎腹的侧影扁而方，鼎足上半作兽面装饰。鼎之形制较小者（如共王时的颂鼎），鼎腹侧影轮廓接近半圆形，鼎足上下粗，中间稍细，似动物之足。整个器形轮廓呈连续的柔和曲线。

有耳的壶发展的结果，代替了卣和觯，成为此后一种主要的铜器（如共王时期的颂壶）。食器中西周时代新出现了盨（如厉王时期的克盨），和东周以后新出现的簠，都逐渐代替了毁。

此时代青铜器的另一特点是产生了很多大型的铜器，如大克鼎高九三厘米，重二〇一·五公斤（图26）；虢季子白

盘长一三七·二厘米，宽八六·五厘米，高三九·五厘米，重二一五·五公斤(图24)。往往有丰富的长篇铭文，如散氏盘(厉王时器，三五七字，图29)、毛公鼎（宣王时器，四九七字，最长的铜器铭文，图27)、大克鼎、颂鼎、虢季子白盘的铭文都具有史学价值和文学价值。大型铜器的铸造，长篇的铭文，以及铜器器身的变薄，这都显示了冶铸技术的进步。

一九二三年出土于河南新郑的立鹤方壶(图30)，壶身遍布蟠曲龙纹，两旁有镂空的龙形双耳，壶下伏有双兽，壶口有双层莲瓣中央立一鹤，展翅欲飞，工艺非常精湛，反映了春秋大变革时期的时代风貌。

此时期的青铜器在艺术上的特点，其造型，如前所述，轮廓线多是柔和优美的曲线，并有适当的比例关系，表现了新的创造。铜器上的装饰花纹简易，纹样多窃曲纹、环带纹和双头兽纹。其他尚有重环纹、垂鳞纹等。又有写实意味的蛟龙纹。可以看出窃曲纹和双头兽纹都是殷及周初流行的饕餮纹和夔龙纹的变化，按图案规律重新组织而成。此时期的花纹组织，更多利用简单的重复所构成的二方连续。

三、战国时代的青铜工艺及其他美术品

战国时代，在地方经济发达的基础上，文化进一步得到了发展。

古代典籍中有一些关于战国时代美术活动及传说的记载，不仅可以看出古代人对于美术的了解，其中也透露一些实际情况。《韩非子》记载有画家用了三年时间为周君画筴(箧?)，配以强烈的光线，可以看出“龙蛇、禽兽、车马、万物之状备具”。显然这是战国时代装饰美术中的主要题材。古

代伟大的爱国主义的诗人屈原在赋《天问》之前，曾见楚先王庙及公卿祠堂壁画中"天地山川神灵，琦玮僪佹及古圣贤怪物行事"的充满幻想的神话图画。古代著名的巧匠鲁班，用脚画自知相貌狞丑，不愿人见而潜匿水中的"忖留神"的图像。齐国画家敬君，为齐王画九重台，不能回家，画了自己妻子的像以自慰，以致妻子被齐王所夺。又如宋元君找来一群画师，都"受揖而立，舐笔和墨"，只有一个人很傲慢，"解衣槃礴，裸"。而被称许为真画师。齐王客认为画人所习知的狗马，难于画人没有见过的鬼魅。由此可知当时绘画艺术的发展状况。

战国时代美术的大量的具体材料，是过去五十年中的考古发现。例如以下各地的出土物对于美术史的研究都有重大意义：山西浑源李峪村，河北易县、唐山，河南辉县、汲县，洛阳金村，山东临淄，安徽寿县，湖南长沙等。这些地方或发现了墓葬，或尚残存着建筑遗迹，出土物中最多的是铜器，但也有瓦当、玉器、漆器和陶器等。战国时代的美术研究，特别得助于建国后河北唐山，河南辉县、洛阳和湖南长沙的发掘。这些发掘提供了有地域代表性而又有艺术价值的珍贵材料，并且提供了有关古人生活和文化的可靠的知识。

战国时代的美术品大致可以分为四类：甲、青铜工艺品（附金银错、镶嵌及铜镜），乙、雕塑性美术品，丙、绘画性美术品，丁、其他工艺品——漆器、玉器、陶器等。

青铜器有：浑源李峪出土的赵国器，河北唐山出土之燕国器，辉县出土之魏国器、洛阳金村出土之韩国器，安徽寿县出土之蔡国器及楚国器，以及各地出土之齐、秦各国器，其中有些是春秋末期的，其时代及地域的风格变化都有待研究。但明显地具有共同的趋势。铜器有相类似的新造型与相类似

的装饰主题及装饰方法。装饰的部分或立体化而趋向写实风的动物雕刻，或布满全体趋向繁复及重叠缠绕的组织。装饰纹样以蟠螭纹最普遍，但处理的方法有多种不同。在铸造技术上，透雕的装饰已可能用蜡型法浇铸，花纹系利用简单的压抑法印在铜器的原模上（不是印在范型上），铜和锡的成分也有新比例。

战国青铜器的风格华美瑰丽。战国铜器的华丽的风格特别出现在金银错等镶嵌的器物上，金、银及红铜等金属或松绿石、水晶、玉、玛瑙等矿石，填充或镶嵌在青铜器的花纹空隙处，产生了多色彩的效果。洛阳金村和辉县固围村的金银错及珠玉镶嵌器，都是中国工艺史上的珍品。

战国时代的铜镜，以楚国及其邻近地区发现较多。圆形铜镜（少数是方形的）的正面磨光可以鉴人，背面有组织得很严密而完整的图案。这些图案往往是在繁密的底纹之上有旋转纵放的云雷纹或幻想的动物纹样。上下两层因反光不同而呈现出对比效果。战国的铜镜纹样是中国图案纹样的典范之一。战国铜镜的合金中，为了使镜面光洁细腻，常加入少量的铅，背面的花纹也因而特别整齐清晰（图37）。

战国时代的雕塑作品，显然具有表现动态及开始刻画面部表情的能力。长沙出土的木俑（已知最早的木俑，图35）和洛阳出土的胡女铜像（图34），动态的表现是很微妙的。作为已知的早期的雕塑艺术品，是不平凡的尝试。其他一些工艺装饰性质的雕塑，如山西长治分水岭出土的猴形、鹦鹉形铜饰，洛阳金村出土的多种跽坐胡跪形铜人，金银错云纹及兽纹的铜洗上的一对正要跃入水中的蛙（图36），这些作品表现动物的动作都很真实。洛阳金村出土的金银兽首、龙首，辉

县出土的车辕首的兽头形饰物，都采用夸张的手法。并善于利用金属的不同色泽进行装饰，而获得生动效果。

战国时代的绘画性作品中，以长沙出土的《帛画》作为已知的第一幅绘画，为最重要。

画的内容，据郭沫若的研究，是一个善良美丽的女性，在象征善与和平的凤鸟同象征恶与灾害的独脚夔进行的斗争中，祈祷凤鸟获得胜利。那妇女侧影姿态的优美，显然是很引人注意的(图39)。其他可以帮助我们了解战国时代绘画艺术水平的作品，有故宫所藏《水陆攻战纹铜壶》(图42)和辉县出土的刻纹《燕乐射猎铜鉴》以及汲县出土的《水陆攻战纹铜鉴》(图41)上的奏乐、射箭、宫室景象及九种战斗场面。长沙出土的彩画漆奁上，有树木、奔驰的车马、狩猎等景象。说明了当时绘画艺术的构图能力。其他如金银错的狩猎壶及铜鉴上的车骑、动物等景象，也都在一定程度上表现了当时绘画的一般水平。

在工艺美术范围中，漆器工艺有显著的成就。除了上述的绘画故事人物的漆奁以外，长沙出土的漆盾、神鸟盘、三凤及二凤盘、彩漆画案及轼，都是现存的最早的完整的作品。用麻布制胎夹苎技术已很普遍，涂漆匀洁，颜色(红和黑)鲜丽。图案构图极为巧妙精美，线纹或细如发丝，或匀称厚重，描绘技术也达到高度水平。战国漆器图案和铜镜图案，有同样重要的地位。

玉石工艺也有杰出的表现。洛阳金村出土的玉佩、玉璧及各种动物形玉饰，辉县出土的大玉璜、雕金镶玉嵌珠银带钩和玉鹦鹉，技术精绝为古代玉器工艺之冠。金村发现有玉石工艺的半制成品，可以帮助我们了解其制作过程。但古代

制玉的技术，对于我们仍是一个谜。战国时代玉器工艺中体现了图案造型中一些基本规律(图38)。

战国时代的陶器，在形制上有自己的特点，一部分是模仿铜器的，和铜器造型相同；但在陶质上有显著特点的作品，还没有发现。战国以前的灰青釉硬质陶豆曾在洛阳发现过一对，战国时代如何继承发展，尚无所知。战国陶器上的彩绘装饰是有独特风格的创作。辉县赵固区和洛阳烧沟附近，都发现彩绘陶器，尤以后者在白粉底上运用红黑二色，极优美活泼。另外，两地也发现有在陶器表面上进行研光的暗纹装饰，多是简单的几何纹组织，也很有自己的特点。

战国时代的装饰图案，在青铜器、金银错器、漆器、玉器和陶器上，流行着一种共同的纹样构成的方式，即连续的带状不断缭绕回旋，前后重叠变化，其上附以小圆涡形，充分发挥虚实对比的效果及曲线的方向感、运动感。其取材有龙、有蛇、有凤、有云，有单纯的带形，或演变成纯粹的图案构成。处理方法也因制作材料、技术条件及装饰部位而有所不同。但此一构成方式是战国时代的特色。

第六节　商周时代美术的重要成就

（一）题材的选择以自然界的动物为多，或是真实地，或是幻想的。殷代表现的“人”的形象似是奴隶的身分。战国时代的较复杂的生活场面：战斗、狩猎、宴饮等出现，是中国美术中第一次直接反映了现实社会生活。战国时代美术中较完整的写实的人的形象，也有划时代的意义：在美术中除了表现崇拜自然的思想和神话外，也直接表现人的社会活动。

美术表现生活的题材，战国时代是一个起点。

（二）在形象处理上，对于个别形象是首先抓住总的神态及外形上的主要特征，加以极有概括力的质朴的处理，并大胆地运用夸张的手法，有一定程度的装饰性。

战国时代绘画作品中描写战争、狩猎等场面，是通过大的动作姿态和横列的空间关系来表现的。表现两个事物之间的对立或斗争的简单构图也是战国绘画作品中的表现方式。

个别作品神态刻划入微。

一般作品的技法单纯古拙，在表现物象的同时也能表达相当程度的主观情感。

（三）在装饰美术及工艺方面，殷周时代开始了中国工艺的优良传统。青铜器的造型在数千年的文化发展及艺术发展中，居于显要的地位，而成为古代文化的标志。殷周时代工艺美术的长时期的发展中，形成了一些规律性的装饰手法，例如：造型与装饰的统一效果；纹样组织的对比统一效果；以及造型、装饰与实用相结合等等。

这一时期的青铜器、金银错、铜镜、玉石、漆工艺等，在中国美术史上也占有不朽的地位。

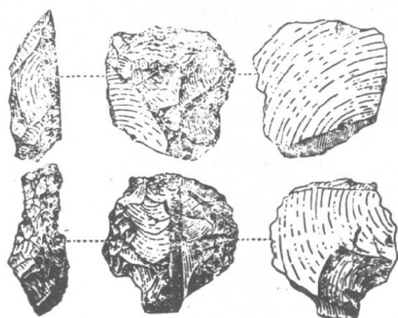


图1　北京猿人石器

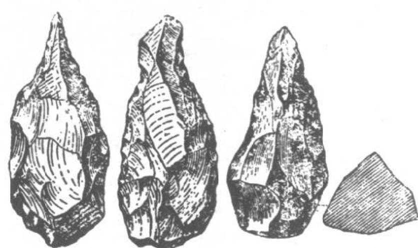


图2　丁村人石器



图3　河套水洞沟出土石器

图4　周口店山顶洞人的石器、骨器和装饰品

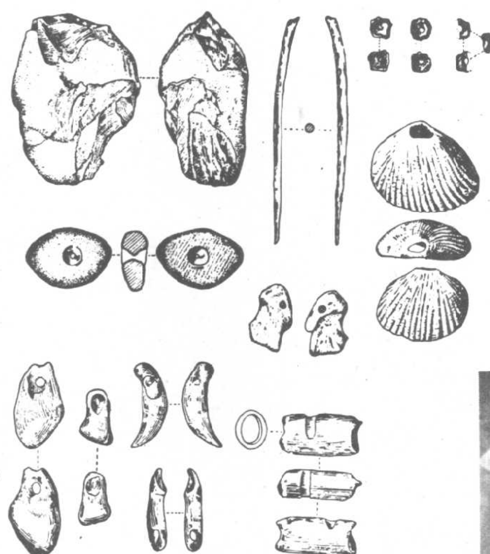
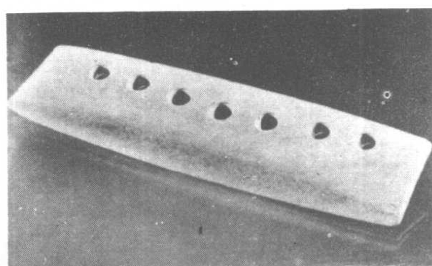


图5　南京出土七孔石刀



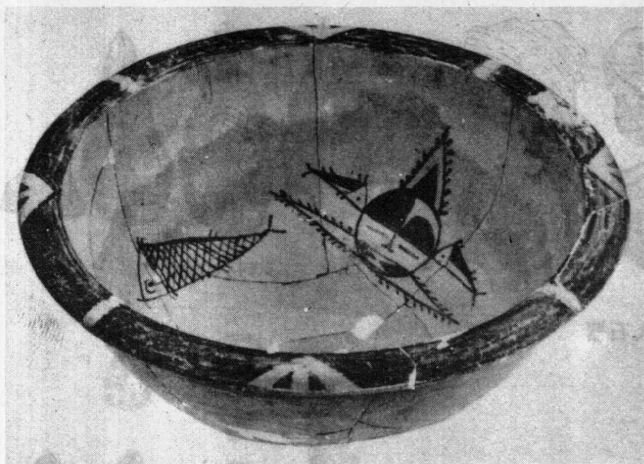


图 6　西安半坡出土人面纹彩陶盆

图 9　马家窑型彩陶瓮

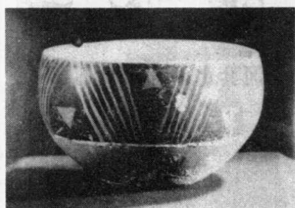


图 7　西安半坡
出土彩陶钵

图 8　西安半坡出土
鱼纹彩陶盆





图 10

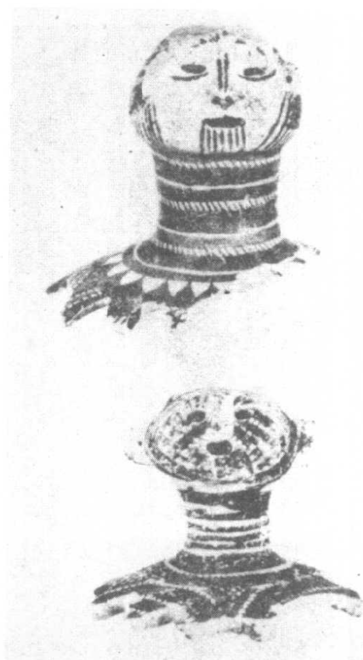
半山类型彩陶罐



图 12　甘肃临洮出土人头形彩陶器盖

图 11　马厂型彩陶壶





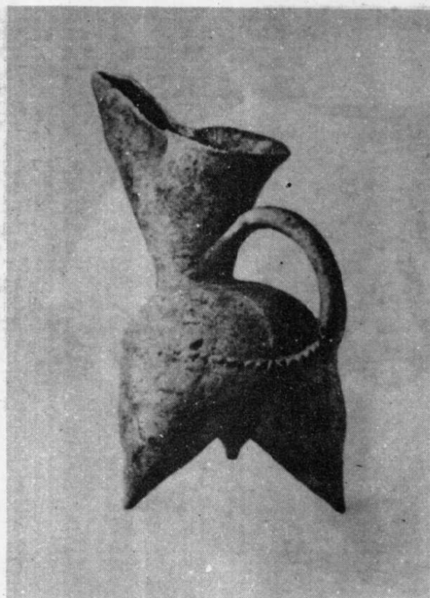


图 13　龙山文化陶鬶

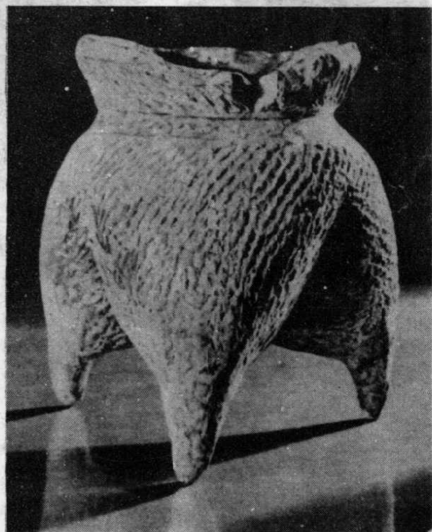


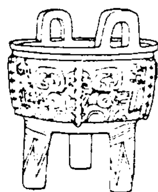
图 15　西安半坡出土绳纹陶尖底瓶

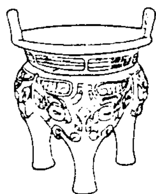
图 14　龙山文化黑陶高柄杯



图 16　新石器时代绳纹陶鬲

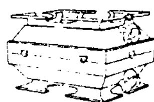


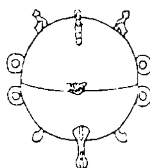


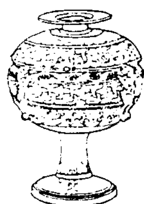








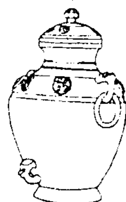


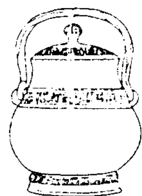


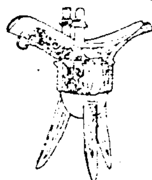


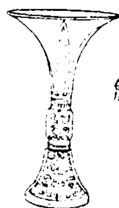


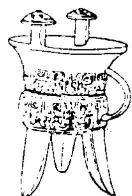


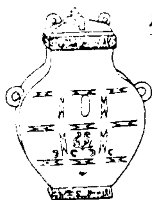




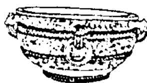












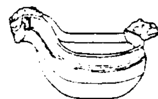


图 17　商周青铜器分类简图



图 18　安阳出土商卜骨

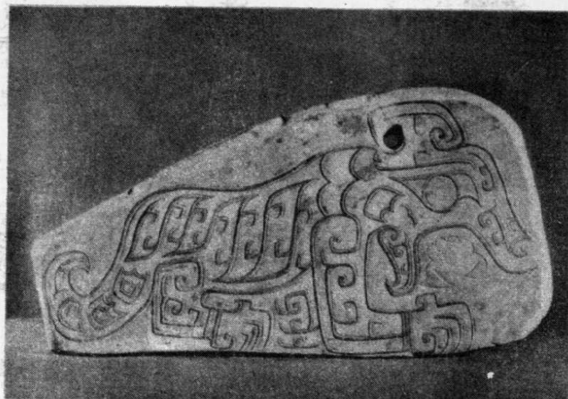


图 19　安阳出土商大理石雕鸱鸮

图 20　安阳出土
商大理石雕坐人



图 21　安阳出土商虎纹石磬



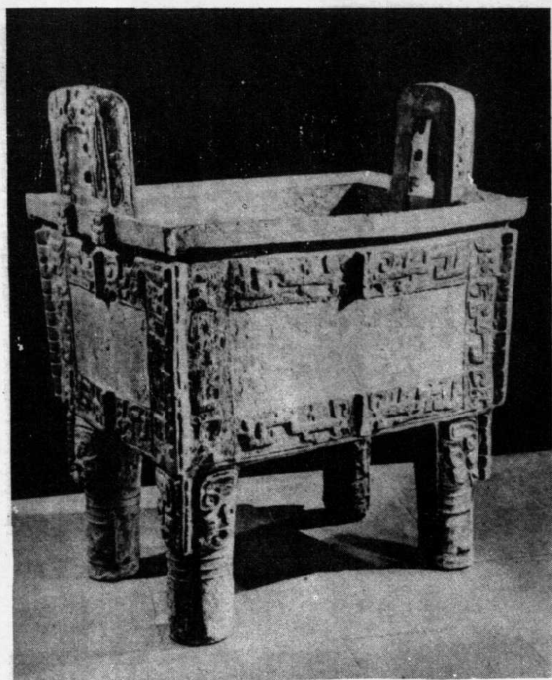


图 22　安阳出土商司母戊方鼎



图 23　商怪兽食人卣

图 24　西周虢季子白盘



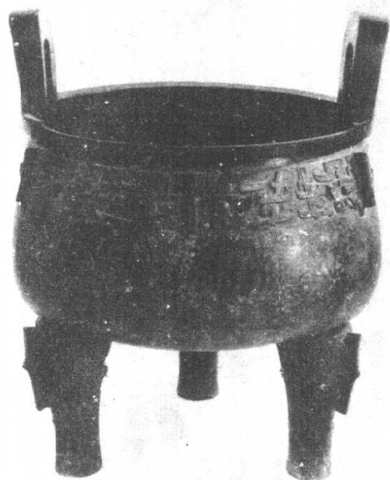

图 25　陕西眉县出土西周大盂鼎


图 26　陕西扶风出土西周大克鼎


图 27
陕西岐山出土
西周毛公鼎


图 28　西周献侯鼎

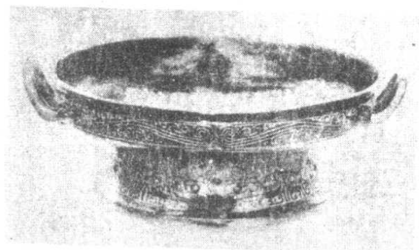

图 29　西周散氏盘



图 30　河南新郑出土春秋立鹤方壶



图 32　河南辉县出土
蟠兽纹四耳鉴

图 33　山西浑源出土
水鸭饰盖簋



图 31　安徽寿县出土战国楚王酓肯鼎

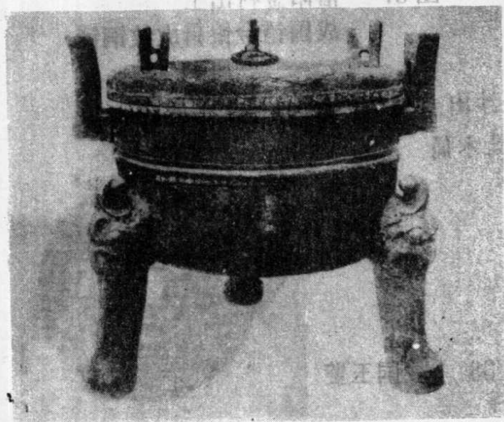




图 34　洛阳金村出土
战国胡女铜像

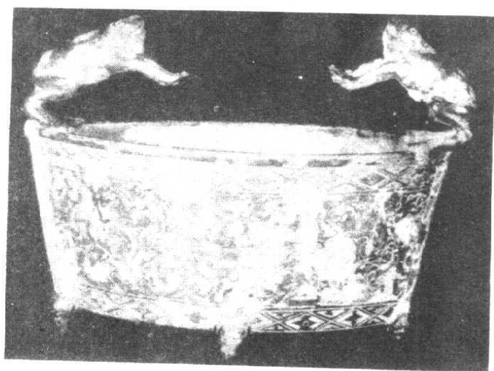


图 36　战国跃蛙饰错金银洗

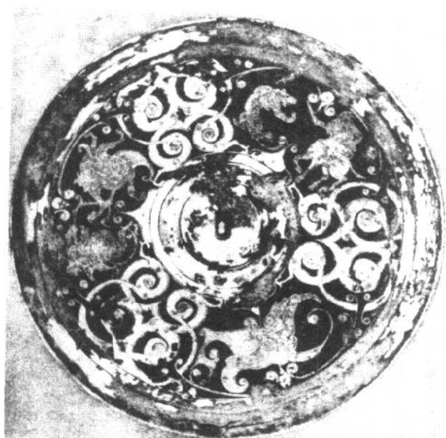


图 37　洛阳金村出土
战国错金银猎虎纹铜镜



图 35　长沙出土
战国武士木俑

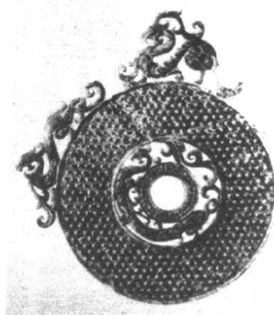


图 38　战国玉璧



图 39　长沙出土战国帛画



图 40　河南汲县出土
战国水陆攻战纹鉴

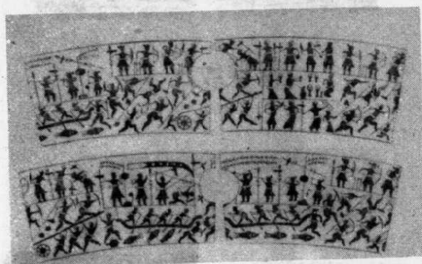


图 41　河南汲县出土战国
水陆攻战纹鉴(纹样摹本、局部)

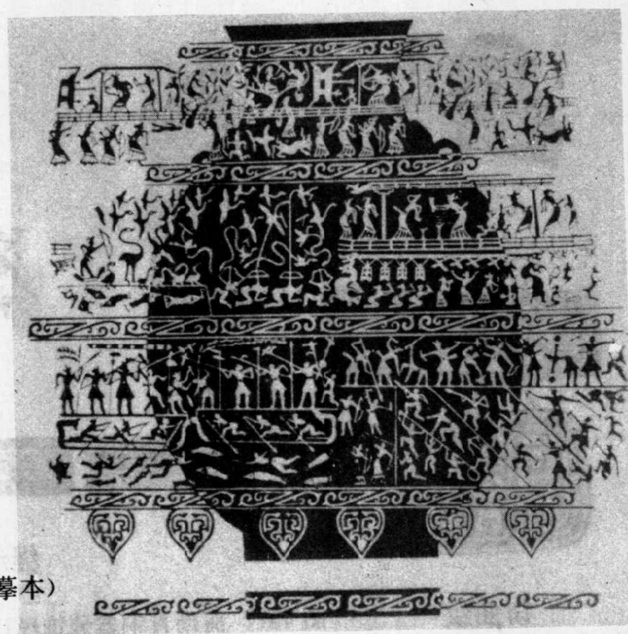


图 42　战国宴乐渔猎
水陆攻战纹壶(纹样摹本)





饕餮纹



凤纹



象纹



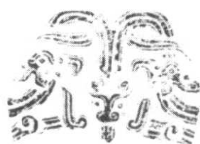




夔纹



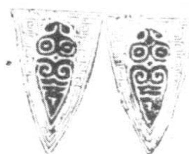
环带纹



龙纹



雷纹





蝉纹





窃曲纹



绳纹

图43　商周青铜器装饰纹样图例

第二章　秦汉三国时代的美术

第一节　概　　况

一、秦王政征服了六国之后，在公元前二二一年建立了我国历史上第一个统一的中央集权制封建国家。他采取了一系列加强这个政权的严厉政策：车同轨，书同文，统一度量衡，统一货币，废分封，置郡县，徙六国贵族豪富十二万户于咸阳，销兵器，禁私学，集中全国图书，制定严酷的法律，修长城等等。秦王政推行暴政，以致他死后不久就爆发了中国历史上第一次的陈胜吴广农民大起义。——推翻了秦王朝的统治。

刘邦窃取了农民起义的胜利果实。在公元前二〇六年建立了西汉政权（公元前二〇六—公元八年）。刘邦史称汉高祖。汉初实行的恢复农业生产的措施（减免田税、奖励军人回乡生产、解放奴婢等），收到很大的效果。农业技术也大大提高（耧车下种、代田轮耕法、兴修沟渠水利、推广牛耕等）。商业虽在汉初贱商政策的排斥下，但尚保持自己的雄厚力量，最后商人仍取得了代政府管理财政和盐铁的专卖地位。作为商业的基础的手工业，比农业生产使用更多的奴隶。开矿、冶铁煮盐、纺织等生产，都有相当规模。西汉经济的发展，虽然在中期收到社会经济繁荣的效果，但土地兼并和无限度的压

榨，造成两极分化，最后引起了社会的危机，以至西汉末年，不得不考虑限制贵族、地主占有土地和奴婢数量的方案。公元八年，王莽夺取汉朝政权，改国号曰“新”。

西汉皇室的一支、大地主刘秀利用“绿林”和“赤眉”农民起义，在公元二五年又恢复了汉朝的统治，史称东汉（公元二五—二二〇年）。刘秀被称为“光武帝”。

刘秀和东汉初年的统治者恢复西汉初年减轻田税的政策，又下令解放奴婢，实行军士屯田，并采取以官田分给或租佃给农民等一系列刺激农业生产的措施。因而东汉时代，继西汉之后，进一步促进了封建经济的发展。

东汉后半期，统治阶级腐败，造成了政治上的极端混乱，加速了社会经济基础的破坏，促使社会阶级矛盾的进一步尖锐。从公元一〇九年起，农民起义，此起彼伏，最后引起公元一八四年以“黄巾军”为中心的有组织有准备的全国范围的农民大起义。

黄巾起义最后虽然失败了，然而东汉政权也随之而崩溃。地方的地主武装进行割据，陷于混战。凡能够采取一定的开明措施、鼓励生产并安定人民生活的，就掌握了较大的力量，从而出现了魏、蜀、吴三国鼎立的局面。三国时期恢复经济的措施是有成效的，尤其蜀、吴两国在开发西南和东南一带起了一定的作用。

东汉的政权在公元二二〇年为曹操的儿子曹丕所夺，改称“魏”。其后政权又落入司马氏一家手中，司马炎在公元二六五年自立为帝，国号“晋”，并先后灭了蜀和吴，结束了三国分立的局面，重新统一。

秦、汉、三国时代，除了封建经济得到不断的发展以外，

统一的中央集权的封建国家的建立，和版图的开拓，形成了民族文化发展的一个高潮。

汉武帝刘彻、张骞、霍去病、卫青、班超等人，都有一定的历史的功劳。两汉时代奠立了地大物博人口众多的现代多民族的中国的基础；并加强中原和边地及域外的联系，发挥了中国作为经济上和文化上的先进国家在亚洲各国历史发展中的积极作用。

二、为了巩固统一的中央集权统治，在思想上也要求定于一尊，就是把战国以来诸子百家之有利于地主阶级统治的部分，杂揉入儒家的学说，而实行重儒尊孔的政策。董仲舒和刘向、刘歆父子为代表的阴阳五行、谶纬，是封建的伦常道德和对于宇宙中一切现象的机械的解释，两者都产生了广泛的社会影响。后汉时代的杰出的思想家王充，所提倡的崇拜理性的思想，在三国时代继续发展。

汉代的科学技术有显著的成就。天文学家张衡，总结了前代的科学知识，制作了测量天体和测量地震的两种仪器。蔡伦利用植物纤维造纸，对于世界文明有巨大贡献。汉代的数学和医学，也都有重要发展。

历史学范围中，西汉司马迁的《史记》和东汉班固的《汉书》的出现，集中了丰富的史料，不仅有来自官府的档案、典籍的记载，也有民间口头的传述，并且适应着反映社会生活的全貌的要求，创造了自己的体例。《史记》和《汉书》也是散文的代表作。

汉代文学中，辞赋占有重要地位。但汉代的辞赋已渐渐丧失了真正的抒发感情的文学的性质，而成了赞颂贵族生活的辞藻堆集的文体。而民间的谣谚，特别是五言诗，为新的文

学开拓着道路。

文化生活中，乐舞艺术在民间传统的基础上吸收了域外的奇异的技巧，适应着社会的需要，而日益多样化，并且逐渐离开宗教仪式而获得独立的发展。

三、秦、汉、三国时代规模巨大的美术活动。

秦代阿房宫的建筑，骊山陵寝之经营，十二金人的铸造，投入了巨大的劳力和财力，永垂史册。汉代四百年中，长安和洛阳两都的经营，长乐、未央二宫、上林苑、柏梁台以及七十余座离宫的建筑，一般贵族富豪的宫室、舆马、衣服、器用、丧祭、饮食、声色、玩好的追逐，共同造成了美术发展的社会条件。宫殿厅堂多有壁画，服饰器物都加彩绘、雕饰。官僚豪强的墓葬，也有种种装饰和殉葬品，至今遗存的美术品，多属于这一类。

汉代官僚的坟墓，地面上有高大的封土，前有享祠、石兽、石阙、石碑。坟墓里面，修造木椁、石构的或砖构的墓室，其中或彩绘壁画，或雕刻作为装饰，并陪葬有各种陶质明器及若干生前所用的珍贵的用器，如玉、铜、漆等各种工艺品。这一切就成为我们研究汉代美术史的重要研究对象，它们和文字记载相印证，提供了丰富的知识。

汉代美术的发展，也反映了在当时世界上汉帝国作为文化中心的事实。汉代的美术品在广大辽远的地区被发现。汉代铜镜发现于欧洲顿河流域，并且成为日本古代铜镜的范本。西伯利亚南部贝加尔湖附近，蒙古诺音乌拉地方，和朝鲜的平壤附近和越南北部，都曾发现有汉代器物出土的遗址。在我国广大的土地上，南至广东、云南，北至内蒙古和东北，都曾发现数量众多的汉朝的墓葬。新疆、甘肃而且发现过汉朝

人遗留下来的烽火台、屯兵所和他们日用的衣物、简牍以及药品食物。

第二节 汉代的重要美术作品

一、墓室壁画

汉代美术品，我们可以归为墓室壁画、画像石和画像砖、漆画、铜镜装饰、石雕与泥塑等五项，下面分别介绍。

汉代建筑内部及外檐，多有装饰及壁画。古代典籍中有很多这类记载。汉武帝甘泉宫中的"台室"画天地太一诸鬼神；汉成帝时画赵充国和霍光像于未央宫；汉光武帝时画二十八个有功勋的将军的形象于南宫云台；汉明帝之宫殿，图画经史故事；此外，如麒麟阁画功臣十一人像；甘泉宫画金日磾母亲休屠王阏氏的像。这些都是以褒奖和纪念为目的的。明光殿画古列士，成都学宫画盘古、三皇、五帝、三代君臣与孔子七十二弟子像等等。《后汉书·郡国志·注》中，特别指出诸郡府厅堂上，都画有东汉初自建武年间（公元二五—五五年）至阳嘉年间（公元一三二——一三五年）该地历任的地方官，注明其品德。在南方的"郡守都尉府舍，皆有雕饰，画山神海灵奇禽异兽以炫耀之，夷人益畏惧焉"（《后汉书·南蛮传》）。王延寿的《鲁灵光殿赋》中的侈夸的描写，特别给后世留下强烈的印象。鲁灵光殿的檐下木构部分画着云气和水藻。各种木构件上装饰着飞禽走兽有奔虎、虬龙、朱鸟、白鹿、狡兔、玄熊，甚至胡人、神仙、玉女，种种表情生动的形象。鲁灵光殿的壁画："图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，

写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形；随色象类，曲得其情。"其内容包括：太古开辟之时的"帝王"，例如驾着龙的五个远古"皇帝"、乘云车的九首"人皇"、麟身的伏羲、蛇躯的女娲、黄帝、唐虞，以及夏桀和妹嬉、殷纣和妲己、周幽和褒姒，以及忠臣、孝子、列士、贞女故事等等。

汉代建筑物的内部以及檐的壁画、装饰，因为已无真正的木构的殿堂保存下来，所以只能在墓室壁画、享祠及墓室的画像石及画像砖、石阙等实物上获得可以和文字记载相印证的认识，因而这些实物就成了汉代绘画的真正的代表者。

汉代的墓室壁画，已发现者也不多。

河北望都汉墓壁画是较重要的。墓室南向，构造复杂，主室（后有小龛）、中室和前室（各附二侧室），前后共长二十米多，都是以砖券构成。所用的砖都是细致坚实并经过打磨的。砖券上并灌白灰浆。这一切和另外一些建筑工程上的精细的作法都说明这一墓室建筑的不平常。

前室四壁和通向中室的过道的砖壁上敷白灰，然后施以毛笔勾线着色的壁画。

作为墓主人办公衙司的前室，在南壁门内的两侧，画着正在躬身迎接的"寺门卒"和"门亭长"。"寺门卒"持篲，"门亭长"执"版"。在前室北壁的门洞外两侧是据榻而坐的主记史（东侧）和主簿，他们手中执笔或执简，作书写之状。

前室东西两壁画都是分为上下两列。上列和墓室门内外两侧一样，都是死者的僚属，这些僚属都在躬身致敬。下列是各种动物。画在东壁的僚属，按照顺序是："门下小史"（图44）、称为"辟车伍佰"的卫卒八人（图45），"贼曹"和"仁恕椽"。西壁的僚属是："门下功曹"、"门下游徼"、"门下贼曹"、

“门下史”和“槌鼓椽”。绘在下列的动物，在东壁的是鸳鸯、白兔、鸾鸟、芝草、酒和羊。在西壁的是麋子、鹜和鸡。

前室通中室的过道两侧，东边画的是“小史”和“勉冠谢史”（正匍伏在地行礼），西边画的是正在跪拜启事的“白事史”和正在听事的“侍閤”。

过道门券上画着云气鸟兽，如汉代漆器和金银错器物上所表现的一样。

前室的壁画说明墓的主人是一高级官吏（汉代只有最高级的官吏才能有八名“辟车伍佰”作为侍卫），前室是他的厅堂。壁画中的人物都画成在自己的职位上工作的情景，这就是除了题字以外更形象地表现了人物的社会特点，并且是直接地描写了人与人之间的社会等级差别。人物姿态动作自然，衣褶简单而合乎运动规律，面部，特别是眼睛都描绘得很精神。“寺门卒”和“辟车伍佰”更是须眉怒张，极有勇猛的神气。画中色彩不多，却能以笔墨渲染衣褶及动物身体，企图表现明暗及体积。从望都壁画多少可以看出汉代绘画艺术的水平。

墓主人，根据墓中题字推测，可能是拥立顺帝（公元一二六——一四四年）即位的大宦官孙程。因而知道壁画的年代是公元二世纪前半叶。

有壁画的汉墓在辽宁辽阳已经发现了六处。辽阳北园汉墓壁画有摹本流传，棒台子屯墓壁画内容丰富，三道壕窑业第四现场墓和第二现场令支令张君墓的两处壁画，都是解放后发现的。以上四处比较有名。其他二处，南林子墓室壁画已破坏，迎水寺古墓壁画也已毁。辽阳为汉代辽东郡故地，遗留古代遗址及墓室壁画尚有继续发现的可能。

辽阳北园汉墓壁画，根据存留的记录可知，石构墓室规

模很大，进深约七·八五米，面宽约六·八五米，高约一·七○米。壁画直接绘在石壁上。在后室后壁绘宴饮图，其右画了两个拱手侍立的"小府吏"，再右侧画三层高楼，有人仰射飞鸟。下面右侧画各种杂技表演，如弄丸（六丸递相抛向空中）、跳剑（三把剑轮流抛向空中）、舞轮（把车轮掷向空中，仰面接着）、反弓（弯身向后，以手扶地）、盘舞（踏着盘舞蹈）、长袖舞，以及乐队。墓室右侧的两个小室的壁上，其一是斗鸡图，另一幅是仓廪图。在主室的四个纵列的隔断墙上，则画了两大幅车队图和三幅骑从行列图（图48）。

这些壁画全部都是描写墓主人生前的生活。特别是着重地描写车队和骑从行列。这些壁画直接画在石灰岩的壁面上，运用了赤、黄、青、绿、紫、白、黑等多种彩色，并沿着墨线轮廓加以色彩渲染，以追求立体效果。

辽阳棒台子屯汉墓的石筑墓室内部，进深约六·六○米，面宽约八米。墓内壁画也很丰富。墓门石柱外侧画两个手执兵器的守门卒，内侧画两只正在吠叫的守门犬。墓门内左右两壁画杂技表演及乐队，节目和北园墓壁画相似，但乐队的描写比较详细，可以看出琵琶、洞箫、琴等。附在墓室的主室左右两边的小室，壁间画了人物形象较高大的宴饮图，黑帻红袍、黑绿领袖、白色单衣的男子，和另一黑帻红袍者相对而坐，享受侍从们进呈的酒食。人物的面部因时代久远已有些模糊。主室的四壁画车骑行列，宅第（楼阁及水井等）后小室的右、后、左三壁画庖厨图，说明这间小屋是厨房。庖厨里一切用具、食物和活动都很生动地描绘出来。例如：有人在钩取挂在高处的肉块，其背后有一狗贪馋地仰望；有人扳着牛的两角，拖之使前；案上横卧一缚了四足的就戮的猪；三

只鸭关在笼中；用十一个铁钩挂在空中的种种食品：龟、兽首、鹅、雉、鸟、猴、心肺、小猪、鱼等等。这些描写充满真实的细节。另外，在墓室顶上，画了流利的云气装饰。

三道壕窑业第四现场古墓的墓室较小(进深三米余，面宽约四米)。壁画的主要内容是墓主人夫妇家居饮食、庖厨和车骑行列。另外，也有门卒画在墓门旁，云气图案画在墓室前部的顶部。第二现场令支令张君墓也是一较小的墓。墓室进深及面宽皆约三·五米。壁画内容和前一墓相似，但墓主人的像旁有残存的"令支令张□□"的题字，女主人像旁题字不明，而另一陪坐的妇女像旁题"公孙夫人"，墓主人的姓氏是知道的。

这三个墓在墓室构造，壁画的题材内容和技法(以色彩渲涂为主)都和北园汉墓类似，只是因等级身份不同，而坟墓的规模，车骑仪仗等有区别。壁画中一些生活的描写，特别是服装和车骑队列仪仗，都描绘得很认真，能表现出古代社会生活和日常生活的若干具体细节，因而有文献价值。

东北以外的地区，发现有壁画的汉墓只有两处，其一是前述的河北望都，另一是山东梁山。

山东梁山县后银山，目前尚存的一座，是一九五三年发现的。墓室用砖砌成，顶部发券，有石柱及石楣，进深四·五五米，面宽三·一七米，后半部用砖隔成三间。前室砖墙上涂泥、敷石灰粉，上面绘着涂色加勾墨线的壁画。内容是车骑、僚属、房屋和日月云气等。画法比较简率，笔迹很放纵。

此外在辽宁旅大附近的金县营城子地方，曾发现过汉壁画墓，有守门卒、鸟、神人、云气，以及跪拜人物等形象。也是比较简率的一种。门卫有生动的面部表现，须眉怒张，极有神气(图46、47)

河南洛阳出土的彩绘人物墓砖，上面的人物神态和相互关系生动有致，内容不甚了解，从作风上看似乎时代较迟，可能为三国时期的作品。

这些墓室壁画虽然在内容上和数量上不及下述的画像石及画像砖那样丰富，但是因为这是真正的绘画，而且是大幅的，直接代表着汉代壁画流行的事实，所以有特殊的意义。

二、画像石和画像砖

画像石和画像砖是汉代美术史的最重要的材料，数量最多，内容也最丰富。

画像石分布的中心地区有二：山东西部、南部和四川岷江流域。此外河南南阳一带也有相当数量的发现，山西、陕西、江苏、安徽有一些发现。画像砖的分布地区主要是河南和四川。

画像石和画像砖都是用于建造祠堂、墓室及石阙的建筑材料。

山东的画像石构成的享祠有重要的地位，可以当作汉代规模宏大的有壁画装饰的大型建筑物的模型来看待。

山东省长清县的"郭巨祠"（北齐武平元年，公元五七〇年所立的碑文根据传说断定为东汉有名的孝子郭巨的享祠，恐不可靠），上面镌刻有永建四年（公元一二九年）的过路人的题字，可知建成在此之前。

"郭巨祠"是一小石室，有左、右、后三面石壁，上有前后坡的石屋顶，并凿出瓦垅，正面有三个八角形石柱，正中一柱分石室为左右两间。左右两石柱都是经过宋代重修的。石室内部三面墙上，打磨得很光滑，壁面上阴刻出各种人物及

车骑的图像(图50)。

后壁正面的图像,上层是两辆车和两行骑士为前导,随之以击鼓奏乐的车,而以"大王车"殿后。下层是并列的夹在四座楼亭之间的三座楼阁,楼阁上层,人们端坐,两两相对,下层似乎是众人在向王者行礼。屋顶上刻有各种鸟和猿猴之类。

石室左壁图像上下分六层。最上层是蛇身人首手执矩形物的伏羲氏,其下似乎还有雷神的车和其他神话的形象。第三层是骑骆驼的、骑象的以及徒步的、乘车和乘马的兵士。再下面是周公辅成王的故事。第五层是对坐观舞蹈、杂技的图像和庖厨的图像。杂技有弄丸(把若干小球轮流抛在空中,球的数目一般是七个)、戴竿(竿子顶在人的头上,另有人攀到竿子上作各种游戏)等,庖厨有杀猪、井中取水等。第六层也是车骑行列、人物等。

石室右壁图像上下也分成六层。最上似是与伏羲相对的蛇身人首手执一物的女娲氏。其下有"贯胸国人",和一些在西王母(?)左右的人物以及兔、虎等动物。第三层也是车骑行列。第四层是以一个正面而立的人物为中心,左右相对拱立的成排的人物形象。第五层是复杂的战斗场面,有人执弓箭隐在山后,"胡王"在听事,双方骑兵正在冲击,无头的人体正在从马上坠下。全图最左端是献俘虏,三人背缚了双手跪在地上,旁边有插了斧钺,悬挂了首级的架子。最下层是狩猎的图景:乘了车在射猎或徒步与野兽搏斗,有多种不同的动物。

石室中央的三角石右面似是"泗水取鼎"的故事和一些祥瑞物,如连理树、比翼鸟、天吴等等。左面是有人从桥上堕于水中,正在打捞的景象。上方有霓虹和神人等等。其底面

是日(中有赤乌)、月(中有蟾蜍)、织女、牵牛、北斗等星象。

可见"郭巨祠"画像石的题材包括范围很广，有神话传说、历史故事和生活景象。其中，战斗图和泗水取鼎图其构图的经营，情节表现得较完整，其余多是单纯的排列。人物形象以侧面为最多，缺乏表情，全身动作姿态变化不多，但有显明的区别。"郭巨祠"石刻可以代表汉代画像石中在技法及风格上最质朴单纯的一种。

武氏祠在山东嘉祥县城南十五公里处，在过去是汉代画像石中之最有名者。因为其中一部分画像石和碑记，在宋代就被学者洪适在他的著作《隶释》中加以描述，并且也曾记载在另一宋代学者赵明诚的著作《金石录》中。清代研究古代铭刻的有名学者黄易，在一七八六年发掘武氏祠的全部画像石，并为之奔走计划，加以保护。黄易的工作是我国早期考古工作中的一件大事。黄易的发现和在他以后的零星的发现，计有：武氏双阙(建和元年，公元一四七年立)、武斑碑(建和元年，公元一四七年立)、武荣碑(永康元年，公元一六七年)及画像石四十五块，石柱及柱头各三个，还有一尊石狮。宋代学者记述的武梁碑和武开明碑，则已佚失不见。

武梁祠(元嘉元年，公元一五一年)是最早发现的，因此，过去也习惯用此名称包括全部画像石，实际上应该只指其中的五块画像石，即组成一个结构最简单的石祠的左、右、后三壁，和屋顶向前向后的两坡。正面中央的石柱则已遗失。

武梁祠的画像石，如果恢复他们原来位置，可以看出这一用石块修建的小室内部的全部的壁画装饰。

石祠面宽约二米，进深约一・五米，正面高约一・二米，山墙面高约一・六米。左墙山尖下是东王公，右墙山尖下是

西王母，并且有各种神异的怪兽及飞翔的仙人围绕着他们。屋顶内面是各种祥瑞的形象，如：神鼎、麒麟、青龙、白虎、蓂荚等。三面墙壁的图像是连续的，上半分为两列，下半左右两墙为两列而集中到后墙的一整幅楼上楼下的宴饮场面。

第一层是古代帝王和列女。第二层是孝子义士。第三层主要的是刺客。第四层是死者的生前生活，最后一段"县功曹迎处士"，正是武梁自己的事迹。他一生研究并教授《诗经》和其他古代典籍（古文字、诸子及传记等），曾屡次谢绝了州郡征召作官的机会（图49）。

武梁祠画像石的作者名为卫改，在武梁碑的文字中称他为"良匠"。

武氏祠其他画像石，就出土时的位置，为黄易分为前石室、后石室、左石室三组。如此，则武氏祠包括了至少四个石祠。

前石室现在已被公认为是武荣祠。左石室被认为可能是武斑祠，后石室可能是武开明祠。武开明是武梁的弟弟，武斑和武荣是武开明的儿子。

武荣祠（永康元年，公元一六七年）各石，如果恢复到它们原来在石祠上的位置，可见此祠较武梁祠略宽：面宽约三·二米，进深约二米，正面高一·二米，山墙面高约一·八米。且在后墙中央又向后伸出一个小龛，结构也较武梁祠略复杂。

武荣祠内部壁面装饰方式与武梁祠相同。也是每一壁面分为三层或四层。题材内容上也类似。山尖部分为东王公与西王母，后壁正中也是宴饮图。左右及后壁最上一层是孔子见老子图和孔子的弟子子路等。其下为车骑，大致为死者生前的政治经历。左壁下半是列女、孝子和周文王的十个儿子，

以及车骑、宴饮、庖厨的景象。右壁下半主要部分是大幅的水陆攻战图。后壁左半，有荆轲刺秦王和车骑，右半是三层楼宴乐图，并有庖厨和奏乐的景象。后面小龛左右两壁的题材内容不详，除了车骑外，右壁似是祥瑞图。武荣祠在构造上多一块三角石置于石室正面的石柱上，分石祠为左右两间。此三角石的左右两面都有装饰，是刺客高渐离的故事，秋胡及其妻子的故事，无盐女及齐王的故事，管仲鲍叔的故事，以及武荣任职"郎中"及"市掾"时乘车骑马的景象。

武斑祠（武斑死于永嘉元年，公元一四五年，但建祠立碑是在建和元年，公元一四七年）的画像石已不完全，据残存的十块画像石可知这一石祠的构造和武荣祠相同。题材内容虽有一部分尚未完全明了，但大致是类似的，而以历史故事较多。构图上都更完整，如：泗水取鼎、荆轲刺秦王、祁弥明踢獒犬等故事都是武氏祠诸石中的较重要的代表作。

武开明祠（武开明死于建和二年，公元一四八年）十块画像石相互间的位置关系尚难确定。其内容显然以神话的题材居多，例如：北斗星神、蚩尤、云车、龙车、水族交战等。

武氏祠前的双阙上也有楼阁、人马及动物等装饰意味的画像，其间也有周公辅成王等故事。这一对阙建于建和元年（公元一四七年），上面有隶体的铭刻九十三字，说明是武梁、武开明等兄弟以孝子的名义为他们的父母建立的；并说明造阙的石工是孟李和孟卯兄弟，花钱十五万。又阙前一对石狮子现在只存一个，作者名孙宗。

武氏祠诸画像石的刻法可称为"减底法"，人物及一切形象都是平面凸出，纵列的密密的细线铲底，有剪纸的效果。

汉代画像石的题材内容大致不出孝堂山石祠和武氏祠的

范围。

济宁两城山(在县城南约四十公里)画像石，现已发现不少，在雕凿技术上最接近浮雕(图53)。

山东发现的画像石数量甚多，至今尚无统计，绝大部分不能确定是石祠或墓室，其中如"东安汉里画像石"和"嘉祥画像石"在风格和技术上都有一定的特殊性。

在曲阜城东十二里，汉代"东安汉里"故址的地方，与题有地名的汉代界石一同发现的十四块画像石，是在光滑的平面上，用阴刻的线和行列规则及不规则的斑点组成的形象，表现了乐舞弈棋、宴乐谈话、跪拜、搏斗等生活的景象，以及龙、虎、凤、龟等奇异的动物。东安汉里画像石表现活泼的动态在山东画像石中更超过了那已经是表现得比较成功的两城山画像石。

平常被称为"嘉祥画像石"的一组，共十七块，其中六块出土于嘉祥县蔡氏园内，其他出土于嘉祥县境各地。风格技术基本相似。这些画像石的雕刻技术比较简单：在凿平而未磨光、充满纵列线纹的粗糙的背景上，铲出平而光的人物、车骑等形象，别有一种稚拙的风趣。根据著名的"君车画像石"(上面题有"君车"二字，出土地不明)的正面，是武氏祠的雕法，背面是嘉祥的雕法，可知嘉祥画像石，是属于技术上简率的一种。

山东的汉代石享祠的遗存中，金乡县的"朱鲔祠"也是有名的实例，共十三石，构成石祠的左右两壁(每面四石)和后壁(五石)。石祠的形制如郭巨祠及武梁祠，正面中央一立柱。朱鲔祠现仍大致完整，面宽约三·六米，进深约三米，正面高约二米。每一面墙上都是下上两层宴饮图。上层是妇女们，

下层是男子们，似都是宾主远远相对而坐，背后各有屏风，面前各有矮几，上面有杯盏之类。宾主之间有酒及奉酒尊的侍者。屏风后也站立着只露出上半身的侍从人众。人物的动作都很自然生动，面部有较细致的刻划。全部都是在光滑的石面上运用线刻。从技术和艺术风格上看，制作年代似是在三国时代或稍迟。朱鲔祠的名称是根据石上刻划的“朱长舒之墓”的题辞推断的。因为东汉初年光武帝刘秀手下的大将朱鲔的号是“长舒”。

山东沂南画像石墓是一极重要的发现。沂南画像石墓在沂南县西八里的北寨村，构造保持完整。整个墓室由八室组成，有前、中、后三个主室和五个侧室，左侧最后一室为厕所，可见全部布置是模仿生人生活的需要的。墓室前门外及内部各处墙壁上，都雕满图画及装饰。这些图画及装饰中，除了一部分生动活泼有力的神话动物外，最值得注意的是在前室及中室横枋上的长横条大幅构图。如前室南额及东西额上的献祭图，中室东额的乐舞百戏图（长约二米余），和南额东半的收粮及庖厨图，这些画幅都是人物众多，内容丰富的大构图，而为一般画像石中所罕见的（图54）。

沂南画像石的刻法是以不规则的刀法薄薄铲去背景，使形象平面凸起，在平面凸起的形象上，又施以细细的阴线刻。这是介于武氏祠和“朱鲔祠”之间的刻法。

安徽睢宁九女墩汉墓画像石、陕西绥德的王得元墓画像石（永元十二年，公元一〇〇年，图58），和山西离石发现的画像石，都是和画像石中心距离较远，但仍具有相同的造型风格特点的作品。

墓室画像石中最常见的是墓门，和作为楣、楹的条石，上

面雕有朱雀、衔环铺首或其他动物形象。沂南墓门两旁及中央立柱上的三条装饰的神话题材(伏羲女娲、东王公、西王母等)及门楣横条上的水陆攻战图等，是内容比较复杂的。

河南南阳出土的画像石属于墓门及楣楹的居多，而较少墙壁间的装饰。南阳出土的画像石，在表现动物的运动及速度方面，获得极大的成功(图55、56、57)。

四川成都、德阳等地的砖砌的汉墓中，曾不断发现画像石及画像砖，成都扬子山第一号墓和东乡青杠坡三号墓的狭长甬道式墓室的左右两壁上，都嵌有相对的画像砖和画像石。扬子山第一号墓的画像砖共四对八方，第一对是阙，然后，左壁依次就车马、骑吹、收获，右壁是骑吹、车马、骑吏。画像石在左壁的长五·一二米，高〇·四七米,内容有车骑行列和宴饮舞乐。右壁画像石长六·〇四米，高同左壁，内容是出行的车骑队仗行列。画像石是铲地平雕。由此可见，这一类画像石，特别是画像砖，在墓室中的不同位置和不同内容。

四川西部的崖墓中，也发现不少画像石。

四川成都一带画像砖有自己的特点，每块高约四九厘米，宽四三厘米，是用模压成的薄浮雕。内容丰富，最有艺术价值，例如收获、煮盐等劳动生活，都描写得相当真实，另一些车骑图，有六骑缓步的. 有四骑奔驰的，两骑引一有盖车的，或二步卒追随一树有斧钺的战车的种种不同景象。

此外，四川也还有一些画像砖和画像石都表现了其他各地所未有的内容和独特的生动的效果，例如：荷塘、渔猎、双鹤在闲踱着的庭院、杨柳垂出墙外的门阙、代表太阳和月亮的飞翔的神人等等(图59、60、61、62)。

画像砖中很重要的一种是用来造成椁室的空心砖。

空心砖墓流行的时期是西汉后半期。

空心砖汉墓发现在河南北部：郑州、洛阳、荥阳、白沙等地，也发现在山西南部。用空心砖二三十块或六七十块造成置棺材的椁室，形状有一般的长方形砖，作山墙用的三角形砖、楣砖、支柱砖等不同。长方形砖通常长约一——一·五米，宽约二〇—五〇厘米，厚一三——四厘米。

空心砖的正面或侧面，往往重复压印各种花纹，花纹除几何纹样是普遍流行的以外，有执戈的“亭长”（汉代官名，职责是捕御盗贼）、猎骑、龙、凤、虎、豹、树木、楼阙、车舆和铺首等等。

一般墓室的砌墙砖的向内的侧面上，也往往有各种风格单纯而动人的花纹，也有一些上面凸出排列着富于艺术效果的图案字。

汉代建筑物屹立至今的，以石阙为最重要。阙都是立在建筑基址入口大道的两旁。石砌成的汉阙，具有两种形式：一种是碑形，但宽度与厚度的比例近方，扁平者较少。其上复以摹仿有瓦、吻、檐及斗栱的木构建筑物的石造屋顶。也有两重檐的。另一种是除了上述的这一部分为主阙外，其外侧联以略矮小的子阙。子阙上面也覆以石造屋顶。后一种在现存实物中较多。砌在石阙上的石块，雕出画像及铭文。

著名的汉代石阙可以分为三组：（1）河南嵩山的太室（元初五年，公元一一八年，图63）、少室（延光二年，公元一二三年）、启母（同少室）三阙，刻有龙、虎、麟、凤、象、羊、鹤、人物等；（2）山东除武氏祠的石阙外还有平邑县的汉阙，因为这些石阙所在地是汉朝的南武阳县，所以又称为“南武阳阙”，现存三座，两座是“皇圣卿阙”（元和三年，公元八六年

建），一座是“功曹阙”（章和元年，公元八七年建），上面雕刻图像的方式及内容，大体和武氏祠石阙相近。（3）四川西部一带保存的石阙及阙式的碑最多，可知已发现十七处。例如渠县有六处，梓潼有四处，芦山有两处，其他如新安、新都、绵州、德阳、重庆、夹江，也都有发现。其中有一部分为研究汉代美术，提供了很重要的材料。

梓潼的李业阙是已知现存最早的一座汉阙，虽准确年代不知，但知道李业是光武帝刘秀时人。绵州平阳阙（建造年代也不明），以结构复杂著称，并且和新都王稚子阙（元兴元年，公元一〇五年造）等同为最早被发现的，宋代《隶释》一书中已经著录。渠县冯焕阙（冯焕死于元初八年，公元一二一年）的檐下刻有飞龙逐鬼及龟蛇等浮雕图案。沈府君阙（建造年代不明，图64）上的飞腾姿势的朱雀形象，与同一阙上其他富于艺术效果的画像，如有角的虎首，衔环的飞龙等，表现得比较成功。雅安东二十里的高颐墓前的双阙、碑，及石兽，成为较有系统的一组。一对石兽中的左侧一兽较完整，是汉代雕塑艺术中的代表作品（图65）。高颐墓的营造雕饰，都是东汉末建安十四年（公元二〇九年）建造的。

这些石阙作为建筑艺术作品，不仅在细部、结构及装饰上，而且整个造型，都显示了汉代建筑艺术的特色。

瓦当也是古代建筑附件，因进行装饰而产生了艺术价值。覆在屋顶上的筒状瓦的头上，装饰以文字或图案，这些文字或图案就是瓦当。河北易县发现的燕国下都的半瓦当，山东临淄发现的齐国的半瓦当，都是战国末年的作品，是现在可信的最早的实例。半瓦当是圆形的一半。瓦当一般的是圆形，在此一固定的范围进行装饰设计，所采用的形象有四神，以

及树木、楼阁、人物、动物等，造型均极完整(图66)。

瓦当和砖侧上的文字以及汉代印章上的文字，布置的疏密变化产生了奇妙的韵律感，成为欣赏的对象。汉代碑碣上的文字，也是传统的重要的美术品。

三、雕塑艺术

汉代的雕塑艺术中留下了最早的纪念碑式的雕塑。秦汉时代所进行的巨大规模的宫廷和祠庙建筑中的雕塑艺术作品，现在所有无几。霍去病墓前的石雕是现存的若干作品中的最重要者。其他尚有嵩山中岳庙前的石人（约公元一一八年)、曲阜“鲁王墓”前石人(公元一四六——一五六年)、武氏祠前和高颐墓前的石狮子等。

霍去病墓在陕西兴平县。由于他和卫青同是在反击匈奴窜犯掳掠的战争中建立大功的名将，所以他们死后都葬在汉武帝刘彻的“茂陵”附近。茂陵及其陪葬墓，只有霍去病墓的石雕保存下来。制作年代约为元狩六年(公元前一一七年)，现石雕尚存九件：马踏匈奴、跃马、卧马、卧虎、卧牛、卧猪、矮人、人抱熊和怪兽食羊，都是整石雕成，长度都在二至三米之间。

“马踏匈奴”的雕刻是汉代的历史现实的有力的概括。虽然受时代所限制，但是整个作品还是有力地歌颂了为解除边患而斗争的英雄气概(图67)。

卧虎嘴部咀嚼动作和跃马将欲起立的全身动作，都表现得真实生动，而整个造型能看出对象的体魄的特点：虎的圆浑，马的劲健等等(图69、70)。其他一些形象，特别是食羊怪兽的那种夸张的凶猛神气表现得很充分。总之，每一种石

雕都具有鲜明的、统一的、完整的内在特性，在这一点上，霍去病墓前的石雕达到了纪念碑雕刻的效果。

霍去病墓前石雕和河南中岳庙及山东曲阜的石人一样，在制作上都是利用了原来石料的形态，把原料的物质形态统一在艺术的造型设计之中。在造型上利用大体大面，有明显的体积感，并且圆雕、浮雕与线雕的手法相结合（卧虎身上斑纹是线雕，跃马的侧影是浮雕），这都是造型技术的运用服从主题和创作意图的大胆创造。

西安城西约四十里处的斗门镇附近，汉代昆明池的遗址还遗存有东西相隔三里的石雕牵牛像和织女像。制作的年代为公元前一二〇年左右。

高颐墓及武氏祠的石狮子，都是昂首、张口、吐舌的姿态，夸张的表情，是汉至六朝这一流行题材的早期代表作，这一动物形象又名"天禄"及"辟邪"。河南南阳宗资墓的一对，各在肩上刻出了名字，早在宋代就已引起了考古学者的注意。

汉代雕塑品中丰富地表现了当时现实生活的是陶俑等各种殉葬用的明器。除了建筑物（多层的楼、单层的瓦屋、仓、厕、猪羊圈等等）、井、灶、磨、碓及日常用器（杯、盘、案等）的模型外，有大量的动物和各种男女劳动人民的单纯而生动的形象。

汉代的男女侍从陶俑，早期的身体扁平，拱手直立，下部裙裾作喇叭状，眉宇之间看出善良温和的神情（图73）。汉俑的生动的面部表情，是古代雕塑艺术的一种可贵创造，在陶俑的制作中成为稳固的传统。汉代后期的陶俑，在制作上，由模制发展为捏塑；在造型上由简单的扁平的身躯，发展为较自然合理的体态，可以用双脚直立，可以四面围观；面部

表情与全身的姿态、动作配合非常巧妙。

陶俑中除侍立的姿态以外，也有执了农具或洒扫用具的劳动姿态，也有作舞蹈、奏乐姿态的（图72、73、74、75、76、77、78）。

四川的汉墓中发现的陶俑，特别是歌舞俑，如那一鼓瑟高歌，表情快乐的人，最能收到纯朴自然和真实的效果。四川发现的一些尺寸较大的陶俑，头部戴了奇异的头饰和耳饰，嘴角、眼角泛着轻微的笑容，在处理内心活动上获得极大的成功。

河南洛阳出土的一些杂技陶俑，形体很小，长只寸余，而动作活泼有力，古代艺术家掌握人体在运动中的规律是很成功的。

汉代的动物俑中，马、狗、猪都有一些很成功的作品。例如四川出土的昂头、举足、摇尾的活泼的马驹（图79），河南辉县出土的陶犬等（图81），都是在千百件出土物中最为大家所熟知的。汉代陶马的头部，其形体起伏的细致变化都加以规范化，是一种独具风格的处理方式，一向为美术界所瞩目。

汉代铜铸鎏金的小熊，在汉代雕塑艺术中，也有独特的地位。汉代铜器中作动物形的，如羊形灯（图82）、虎形铜镇等也都有助于了解汉代的雕塑艺术。

四、工艺美术

汉代的工艺美术中，青铜器也仍占了一定的位置。汉代漆器、丝织和陶瓷等都成为美术史上值得重视的项目。

汉代青铜器的类型，与战国及其以前相比，大大减少了。壶（或称“钟”）是汉代青铜器的流行样式。一般的是朴素无饰，

仅只鎏金。有些比较华丽的，有细如发丝的线刻的流云或人兽等纹饰。汉代也流行作成羊、驼等形状的镫和各种形状的香炉。有一种炉，通称为“博山炉”，上部作成山岳的样式，岭峦间并且有树木和野兽，其下承之以人形及盘。据记载，汉成帝时长安有巧匠丁缓，所作华美的作品中，就有紫金的香炉及雕镂奇禽异兽的九层金博山香炉(《西京杂记》)。汉代青铜器中，铜镜十分发达。

汉代的铜镜，其背面装饰和瓦当一样，在汉代的装饰美术中占重要地位。所以也成为专门研究的对象。汉代铜镜装饰，是在圆形的平面范围内，以镜钮为中心进行的构图设计(只除了东汉末的“阶段式镜”，即把许多神仙人物的浮雕形象一横排地平列起来，不是适合着有中心的圆形构图)，这种构图的多样变化，体现了多种艺术意匠(图88)。

战国时代的以镜钮为中心，云气及神话动物的纹样组成的旋转式的构图，在西汉初年仍继续流行。战国末年和秦汉之际的铜镜尚难区别。西汉时代较多的构图是向外放散式的：镜的外缘是相连结的向内的若干圆弧(八弧、十二弧、十六弧者较多)，镜钮四周是动物及云气的纹样(“螭形镜”及“星云镜”)，或者是在上下左右四方向外伸出的若干草叶形瓣状的纹样(称为“草叶镜”)。西汉时代的一种“云雷连弧文镜”是汉镜构图最简洁单纯的一种。很善于利用疏密，有规律的变化及闪光程度不同的对比。西汉末和东汉初的“规矩镜”，因图案中夹杂着“T”“V”“L”等形状的纹样而得名。在“T”“V”“L”等形状之间有极其疏朗的细线组成的写实风的动物形象，其外围以铭文及齿纹圈，最外缘是一圈曲线的云纹等。整个构图，除中间一圈动物(青龙、白虎、朱雀、玄武等)外，是由

许多同心圆组成的，收到稳定而严谨的效果。这种镜发展到东汉后期，动物形象浮雕化，而且加入人物神仙等；外缘的云纹复杂化，更自由、灵活；齿纹或圈数增多；规矩纹消失（神兽镜、龙虎镜、画像镜等）。东汉末及三国时代，在浙江绍兴一带出土的铜镜（可以称为“绍兴镜”），以东王公、西王母相会见为题材，处理手法风俗化，浮雕的高低层次简化成不同的平面。

汉代铜镜装饰中局部的各别纹样的差异很多。钮和钮的形状，铜镜的断面，也都成为判断时代的根据。

铜镜上铸有句数不等的三言或七言铭文。西汉以后的铜镜，铭文中有制作的年号，镜文多作吉利语，如：“尚方作镜真大好，上有仙人凤朱鸟，渴饮玉泉饥食枣，浮游云中敖，四海长保，二亲子孙福寿如金石，为国保。”

边地各族人民的青铜器也丰富了汉代美术的成就。

古代西南部族的各种青铜美术品曾在云南晋宁石寨山发现。其甲区第一号墓的出土随葬品有丰富的装饰，具有特殊的艺术价值和历史价值。其中有一鼓形的飞鸟四足贮贝器，盖上铸有十八个小铜人，表现一女性奴隶主监视奴隶们从事织布及其他劳动的情景。又有一贮贝器，盖上有四十一个小铜人，似是举行杀人祭祀铜柱（柱上立一虎、柱身为二蛇缠绕）的仪式（图83）。鼓身上为阴线浅刻的人形八个。手中各执武器作追逐的姿态。另外有一四足器，器盖上中央有一小铜鼓，鼓上有巨角的野牛及其他六头牛。器腰上有立雕虎形的耳，并阴线浅刻云形带状纹三道。同墓出土还有铜质立在杖头上的兔、鹦鹉、鹿、人物等形象。又有一高约四三厘米的女像。以上这些人及动物形象都很生动真实。人的形象都富于地方

的及种族的特色，并具有生活的内容。虎的形象与常见的中原地区的相似。

墓中发现的铜鼓是西南一带及越南北部过去不断发现的各种铜鼓中的一种。鼓上的装饰有船、羽人及鸟、牛等。铜鼓是西南部族的重要的文化艺术遗物。晋宁石寨山各墓发现的铜兵器，和过去四川发现的很类似。四川发现的都是所谓"巴蜀文化"的遗物。矛和戈的样式还沿袭中原一带较早时期(殷及西周初年)的形式，但上面的装饰却很独特(图84)。斧钺的刃部则发展成自己特有的月牙形。"巴蜀文化"铜器是有待进一步研究的系统。

内蒙古西部河套以南鄂尔多斯旗一带，曾发现大量古代匈奴族的小件青铜器，也是有待研究的系统。其中有代表性的作品是镂空的以狩猎为题材的铜板和柄端装饰着兽头的小刀等(图87)。这种铜器因为有自己的特殊风格，一般称之为"鄂尔多斯铜器"。又因为他们和南西伯利亚(例如明诺辛斯克地区)以及黑海沿岸发现的"斯基泰"(古代的游牧部族)的青铜器相似，也通称为"斯基泰艺术"。内蒙西部的古匈奴族的铜器，从题材上和与北亚、西亚的联系上，可以看出其狩猎、游牧生活的特点。它们的铜器中的柄上饰着兽头的小刀，在河南安阳殷墟遗物中也有。

"鄂尔多斯青铜器"中的动物题材和战国及汉代流行的狩猎、人和野兽搏斗(如虎咬马，怪兽食羊等)等题材有关，其动物形象的处理非常简洁而单纯。

汉代精美的工艺美术的主要制作者是当时官府的工匠，他们的名称及姓氏保留在铜器上的很多。铜镜上时常有"尚方"(主管工艺美术的官府)、"西蜀"、"广汉"(设有工官的手

工艺中心地区）等字样。据文献记载，这些工官每年花费很大，例如：西蜀和广汉的工官每年要耗资五百万钱；用作少府所属的右工室、考工室及东园匠三部分，每年要五千万钱。这些官府工场的制成品的一部分，可以由官府出售。

漆器也是官府工场出产的工艺品之一种。

长沙出土战国时代和西汉初年的彩绘漆器，现在还很难划清时代界限。东汉末的漆器发现于朝鲜平壤附近（汉代乐浪郡故地）和河北省北部怀安等地的，与西汉的基本类似，但是制作和装饰皆有进步，彩色种类增加（红和黑之外黄和绿使用很多，红色除了深红，也有橙红）花纹更活泼，风格更接近写实。

平壤出土的漆器上面，都有文字注明：出产于四川，是广汉郡或蜀郡的皇家工场的出品，工匠的名字和他们所负责的工序都写在上面。制成一个夹纻漆盘要经过九种工序才能完成。

平壤出土的漆器中最可注意的是彩箧，上面画孝子故事（如丁兰，老莱子等）和历史故事（如纣王等），人物比例虽不相称（头大，为了眉目清楚），但面部表情，神态，都极生动。

漆器上比石刻上更便于表现云气的飘荡和在云气中飞走的动物。具有这种装饰的漆盒、漆盘等，都曾在河北怀安及朝鲜平壤等地发现。装饰着同样题材的金银错铜筒，除了山西阳高汉墓出土的以外，在平壤附近也曾发现。

汉代关于丝织工艺设有专门的工场。山东临淄及其附近的齐郡，是自战国以来天下驰名的工艺中心，在汉代特别以丝织负盛名。齐郡的丝织品有各种名目，例如：平织的“纨素”，轻而薄的“绢”，纠织有孔的“缅”，提花的“绫”等等。齐郡也有刺绣。陈留郡的襄邑（今河南开封附近）的织锦也是被

称道的。

新疆曾发现汉代的成匹的绢。绢端上注明产地、长度和重量，可知是齐郡产品，作为商品贩往国外的。

根据蒙古及新疆、甘肃各地发现的汉锦，可见有很进步的技术。有提花菱纹地的绢，更有色彩丰富的锦和“织成”。汉锦上运用了红、褐、黄、青、蓝等多种颜色，织出了多种花纹；有的较简单，有的很复杂，如云、龙、动物等；甚至织出了字句，如“延年益寿”、“长乐明光”、“登高”（即《邺中记》所说的“大登高锦”或“小登高锦”）、“韩仁绣交龙，子孙无亟”（即《邺中记》所说的“大交龙锦”或“小交龙锦”）、“新神灵广成寿万年”、“云昌万岁宜子孙”、“君时于意”、“鹄群下”等（图89、90）。汉代的“织成”（即后世的刻丝，是中国丝织的一种特殊技术，织时用小梭，可以模仿绘画织出自由的花样），能织出山、树、云等花样。汉代丝织加工技术中，已出现了“钉线”的绣法。

汉代的陶器中，在黑色陶器上涂了硃色和在灰色陶器上敷了白粉，再涂绘以黑色和红色的装饰花纹的，占有一定数量（图92）。这些陶器现在可知是模仿铜用具或其他生活用具的明器。汉代陶器中有两种特别值得重视：铅釉粗陶和透明釉炻器。

低温烧成的铅釉陶器是中国流传很久的一种陶器，现在发现的汉代这种陶器是目前所知的最早的遗物。这种陶器表面敷釉，釉中含铅质，烧成温度为摄氏八百度左右。釉的颜色，最常见的是绿色，其他有黄、褐、白、蓝等各种色泽。汉代的铅釉陶器的形状有多种。绿釉或桔黄釉的壶，上面有凸起的浮雕式的狩猎纹装饰，可以看出完全是仿铜器形式的。

汉代的透明釉炻器（半陶半瓷），浙江富阳曾发现很多，可能是西汉时期的圆盒及洗之类的陶器。而有年代可考的，最早的是有永元十一年（公元九九年）年号的墓砖及一同出土的六件器皿，发现地点是河南信阳。后于此的是在杭州发现的有永康二年（公元一六八年）年号的墓砖和同时出土的飞鸟楼阁等复杂装饰的器物。另外，在广州发现西汉初年带釉的陶尊和东汉时期有釉斑的明器（考古学家意见也可能是自然釉，不是人工有意的加工）。在相距如此遥远的地点都发现了釉陶，这说明釉陶在汉代的出现已不是偶然的了。这种釉陶的共同特点是器胎较薄，较坚实，扣之有声，烧成温度在一千度以上，釉透明，如玻璃质，暗绿色或草绿色。广东发现的釉陶，透明釉垂流积厚则呈不透明的浊白色以及暗蓝色（如宋代的钧窑釉色）。杭州发现的汉代的这种釉陶，已经可以认为是南北朝隋唐以来流行的青瓷的真正开始。

三国时期的青釉器物在浙江绍兴一带和南京附近都发现很多，其中有孙吴年号的墓砖，也有附有年号的器物。可知在三世纪中叶，这种青色釉的色泽已经是不复带浓厚的黄味，这显示在烧制技术上，瓷釉中铁的还原已大大进了一步（图93）。

汉代的漆、丝织、制陶等工艺都已达到一定的水平，它们已经形成了南北朝隋唐以来工艺传统的若干基础。汉代工艺及其以后的发展继承关系已很明显。

第三节　汉代美术的成就

汉代美术的起点是战国时代美术的水平；生活作为直接

描写的对象，写实的风格开始发展，而这也是古代美术发展的新的起点。艺术的认识生活的作用，在范围上和方法上，都因汉代美术的发展而进入新的阶段。

汉代美术的题材，现存的实物和文字记载所称（主要是壁画和建筑装饰的题材）完全相同。现存实物更为具体，大约可以分为三类：现实生活、历史的和传说的人物故事、神话及关于自然现象的传说。

表现现实生活的绘画和雕塑作品占最大数量。墓室壁画、画像石、画像砖及陶质明器，表现了战争、宴饮、乐舞、车骑、狩猎、庖厨和一些生产活动（渔猎、牛耕、收获、煮盐、制车、炼铸等）。并创造了各种真实生动的人物及动物艺术形象。这些作品，因题材具有社会性，描写具有真实性，而有重要的现实主义的意义。例如：表现了宴饮与乐舞的场面，同时也详细而具体的表现了庖厨中种种劳动，这就表明了贵族的逸乐与劳动人民的劳动的联系，而且实际上也收到鲜明的对比效果。这种表现，虽不是古代作家的有意的揭露，然而是根据实际存在的现象，表明了历史上存在的事实。

而且在表现现实生活的众多作品中，我们可以看出，人民的形象和他们的活动，以及动物的运动，是获得更大的现实主义的意义和艺术上的成功。贵族们，例如画像中的主人或酒宴的享用者，一般的是端坐着，是庄重、严肃而呆板的，是一种比较僵硬的表现。表现死者一生的仕宦经历，多用车骑行列，没有具体的描写。这些就都非常缺乏艺术的感人的力量。但是在表现劳动人民的活动时（辽阳壁画，画像石及画像砖等），又是如何有趣、生动，而且富于活力。陶俑中的劳动人民的形象，更是特别表现出了他们的善良可亲的性格。

以历史的或传说的人物故事为题材的作品也不少，如：三皇、五帝、周公辅成王、孔子见老子、侠客、列女诸故事。典籍中关于这种题材的壁画的记述很多，并说明其目的是借这些图画来“成教化、助风俗”，宣传统治者所需要的道德观念的。然而这些故事中的一部分，也正是歌颂一些历史上或传说中的值得歌颂的英雄人物和有意义的故事。

古代帝王的传说，如：伏羲、女娲、神农、黄帝以及夏桀、周公辅成王的故事等，都是在人民群众口头上长期流传的，它反映了人民群众对于祖国悠久的历史、先人缔造文化的重视。蔺相如使秦、荆轲刺秦王和专诸、豫让等刺客的故事，则是包含了歌颂义士侠客的英勇事迹和反抗行为的观点。其他一些列女、孝子的故事中，也有值得注意的有益部分。例如秋胡妻在采桑的时候，拒绝了一个不相识的男子的引诱，当她回家以后发现那男子原来就是自己新婚五日就离家五年的丈夫秋胡，因而忿怒投河自杀；汉高祖刘邦的将军王陵的老母，拒绝项羽部下的胁迫而自杀。这都是为社会剥夺了反抗能力的妇女们，勇敢的反对不义的行为的故事。又如一向贫穷的董永为了葬埋去世的父亲，不得不卖身为奴。虽然故事中说幸而有仙女来帮助得免沦为奴仆的灾难，逃避了矛盾，但是农民的禁不起偶然灾祸的袭击的悲惨命运，却正是历史的社会的真实。

其次是神话及关于自然现象的传说题材，在汉代美术中也是流行的。东王公和西王母及其侍从的形象，和他们二人相会及欢宴的场面，是常见的装饰的题材。雷公、织女、北斗星等自然神，朱雀（代表南方）、玄武（代表北方）、青龙（代表东方）、白虎（代表西方）等方位神，象征祥瑞的龙凤及其他

珍禽异兽，异域的想象如贯胸国人等，这一些都反映了当时人们对于客观世界的认识，这些认识具有最初的科学知识；而且，作为一种来自现实生活的想象，其成为优美的创造，尤其在于体现了这一时期精神生活的多方面的复杂联系。这些想象中包括了质朴的富有诗意的成分，也包括了追求美好生活的强烈愿望。

汉代美术题材的多方面性，说明汉代美术的百科全书的性质。文学、历史、天文、地理、哲学等社会思想意识的内容，美术家都企图用造型的方法加以表现。相对于这一时代的历史水平，汉代美术的题材是广泛地来自社会现实生活的各个方面的。

汉代美术在艺术表现上，技法古拙而风格鲜明。

汉代绘画用单线勾勒是主要的表现手段。孝堂山"郭巨祠"画像石和某些空心砖，是最朴质的一种，人物形象只有正面及侧面两种，从大的动作姿态着眼，构图平列所有形象，多是不断的重复，不作纵深和远近的空间关系处理。在大多数的山东画像石中，都具有这一些特点。武氏祠的雕制技术虽然不同，表现人物动作及人物之间的联系相应更为复杂，注重装饰的效果（规律化的处理形象的方法及充塞的疏密平均的画面，也是产生装饰效果的原因）。在写实能力上达到较高的水平的，以望都汉墓壁画及四川的一部分画像石及画像砖为代表。望都汉墓壁画中半侧面人物的形象，比例适当，身躯动作自然，衣褶的处理和佩剑的安排都能与动作一致，面部神情也有刻划，四川画像石及画像砖更能表现人在运动中，头与身躯不是同一方向的姿势。与三国时代的"朱鲔祠"的画像石相对照，明显地表现出写实能力的进步，不仅人物形象

和望都汉墓壁画相似，对于面部和手的细微动作都作了描写，而且处理成组人物，人物与环境的联系，都超过一般汉代绘画作品，也超过了四川的画像石。

“朱鲔祠”画像石的单线阴刻法，和四川画像砖的单线阳刻，都代表了汉画以单线勾勒为主要表现手段的特点。但望都、辽阳的墓室壁画和乐浪彩箧的漆画，都说明色彩渲涂的方法在汉代也是很流行的。尤其望都汉墓壁画用深浅墨色染出衣褶的厚度，以及辽阳汉墓壁画中用色彩效果追求对象的体积感，更说明古代绘画技法的多方面的发展。

汉代绘画技术虽处于发展的早期的阶段，但在其表现效能却发挥到最大的程度。“郭巨祠”画像的写实能力是比较幼稚的，然而若以处理战争场面为例，其中却包含了六十个人物，有埋伏的兵马，有战斗的骑兵，有“胡王”及其随从，有献俘、悬首，和楼阁、王者、廷臣等，组成首尾完整的情节，而达到了表现的目的。所以，汉代美术造型能力虽不很高，却能表现丰富的内容。

汉代绘画在表达主题时，善于运用绘画艺术的特长。

武氏祠的“荆轲刺秦王”一图，抓住情节发展的高潮，从而表现了冲突。画面上描写了荆轲最后一次没有收到效果的努力：秦舞阳匍伏在地，秦王和荆轲两人绕柱而走，荆轲已被人抱住不能脱身，奋力掷出了匕首，不幸未中；匕首深深陷入柱中。画中秦王和荆轲的动作，和在构图上的相互的位置，都能说明这一场面的紧张。特别那非常触目的细节——匕首穿透了木柱，并露出了锋尖，正是夸张地表现了荆轲孤注一掷所使用的力量（图51）。

武氏祠的“泗水取鼎”一图，表现了事态发展的转折点的

瞬间：铜鼎即将到手之前，龙咬断了系鼎的绳子，鼎将坠而尚未坠下，拽绳的人们正在一个个仰身跌倒。此一刹那之前，人尚未跌倒；此一刹那之后，鼎当落入水中。而表现的是由成功转向失败的契机刚刚出现的刹那，不仅对于此一事件有更大的说明作用，而且也保持了戏剧性紧张。

此外，如武氏祠画像石中，闵子骞的父亲弄明白真相以后，从车上回身去拥抱跪在车后的受虐待又受委屈的儿子，从两人的姿态可以看出他们父子之间的感情。又如武氏祠画像石中，描绘赵盾从晋灵公的宴会中逃出来，他的部下祁弥明，正举足踢向晋灵公所嗾放出来的獒犬。那獒犬跳起来扑向祁弥明，祁弥明举起的足尖恰在犬的颔下，这就非常尖锐地表现了这一场戏剧冲突（图52）。

在汉代绘画作品中，可见到一些为了表达主题所作的种种努力。利用不断的重复，并在重复中求变化，以便有力地明确地表达主题。汉画中最常见的题材：车骑队仗、宴会、乐舞和庖厨，在每一幅中都不厌其烦地描写了围绕同一主题的多种多样的活动。辽阳棒台子屯汉墓壁画和沂南汉墓画像石，连续的故事性的大幅构图，尤其是突出的例证。

汉代绘画在表现动态方面，如人的舞蹈、云气的动荡和动物的奔驰等，也极大限度地发挥了绘画艺术的特点。山东一部分画像石（如两城山、沂南等），南阳和四川的画像石和画像砖，以各种造型因素的方向感和运动感，表现正在运动中的事物，及运动的方向和速度，都获得了造型美术中罕见的成就。这就不只是归功于对客观事物的理解，并且说明他们对线、形、空间等的理解并能巧妙的加以运用。

因此，汉代某些绘画作品在表达主题的方法上，在艺术

技巧上，曾有过杰出的创造。

汉代雕塑作品，在一些大型石雕上，掌握了大面与大块的表现手法，能够充分表现出对象的统一的完整的形态；立雕和浮雕、线雕相结合；并利用石料的天然形态，都是以简洁的方法突出主题为目的，因而也就创造了富有特点的表现手法。

在小件泥塑中，尤其是一些陶俑的面部，呈现人的善良可爱的神情，在人物内心情感的刻划上，比汉代绘画艺术中表现得更具体(图75)。泥条捏成的杂技人物，也看出对于动态结构的熟悉。动物中如马的头部的形态起伏的细致变化，被简要地塑造出来，表现了马的健劲有力和具有装饰风(图80)，发展了装饰和表现相结合的古代雕塑的艺术传统。而有一部分动物形象(如辉县出土的狗)，更以高度的艺术概括引起后人注重。

从汉代的雕塑作品可以看出，古代雕塑艺术的传统，从许多方面形成起来，而且无论是大件或是小件的雕塑作品，其特点是，表现的主要目的是表现事物的内在精神，而不是光停留在冷淡地进行外形的摹拟上。

根据以上所述，我们认识到，由于社会经济和文化的发展，其独特的鲜明的艺术风格，标志着艺术的创造力的提高。汉代美术创作的重点是在于题材意义，注重思想的表现。题材表现的范围相当广阔。作为艺术的内容则是汉代阶级社会向上发展时期所产生的意识形态，其中一些较积极的成分，有鼓舞人们前进的力量。所以汉代美术不仅在美术传统的形成上，也在古代社会生活和人民的精神生活的不断发展中，起着一定的积极的作用。



图 44　河北望都 1 号汉墓壁画：
门下小史



图 45　河北望都 1 号汉墓壁画：
辟车伍佰（部分）



图 46　辽宁旅大营城子
汉墓壁画：守门卒



图 47　辽宁旅大营城子汉墓壁画：献祭图



图 48　辽宁辽阳北园
汉墓壁画：车马出行图

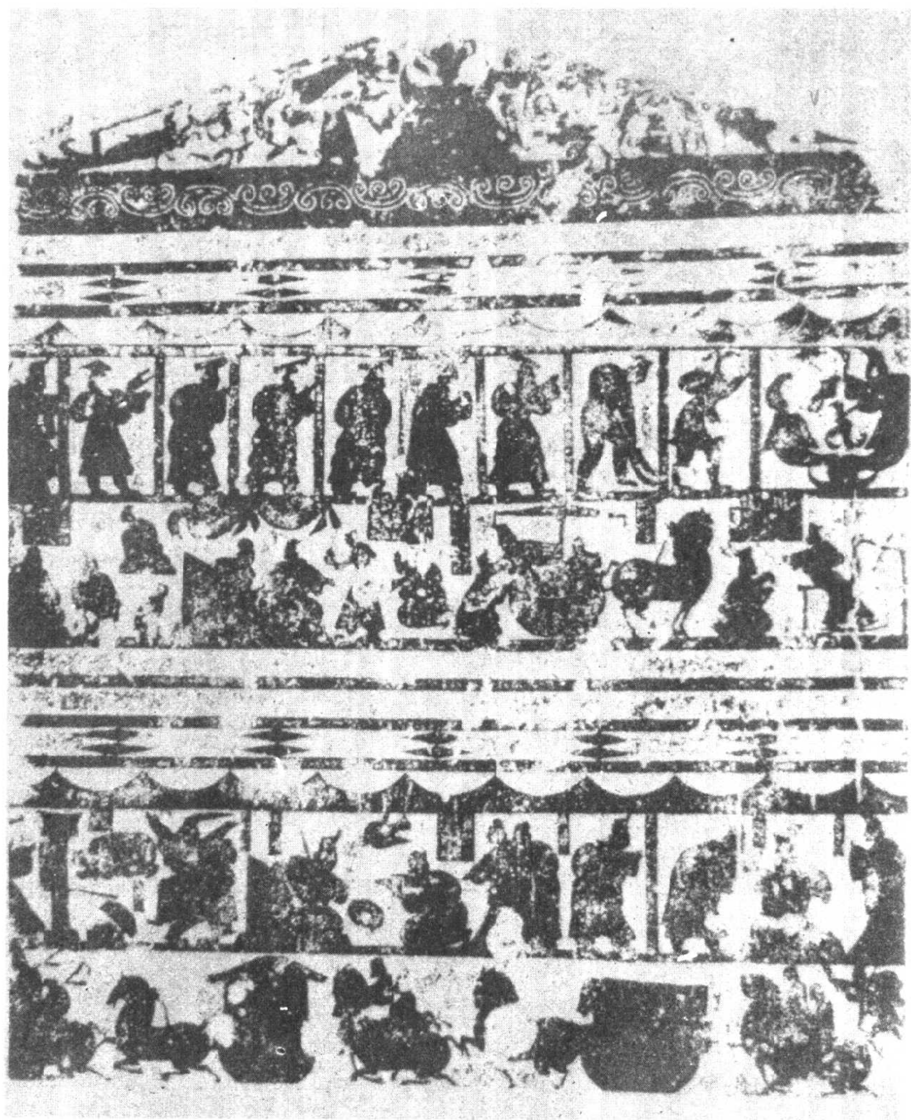


图 49　山东嘉祥汉武梁祠画像石左壁(拓本)

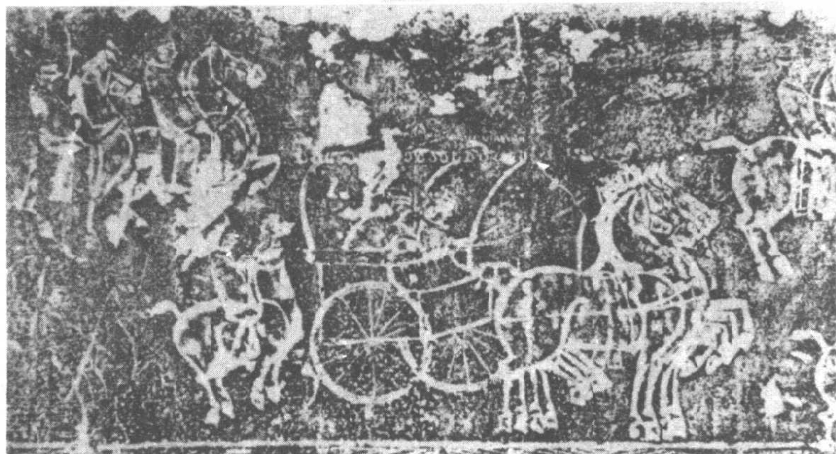


图 50　山东长清汉"郭巨祠"画像石：车马（部分，拓本）



图 51　山东嘉祥汉武氏祠画像石：荆轲刺秦王（拓本）



图 52
山东嘉祥汉武氏祠画像石：
王陵母（上）狗咬赵盾（下）（拓本）

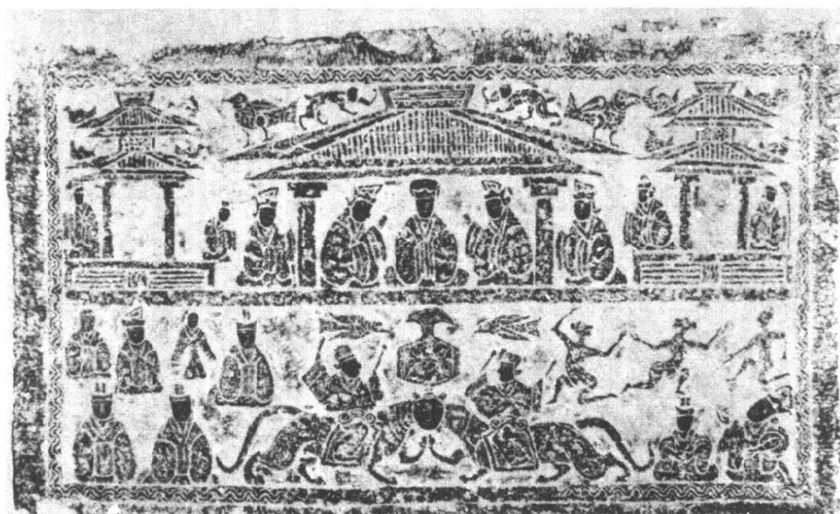


图 53　山东济宁两城山汉画像石

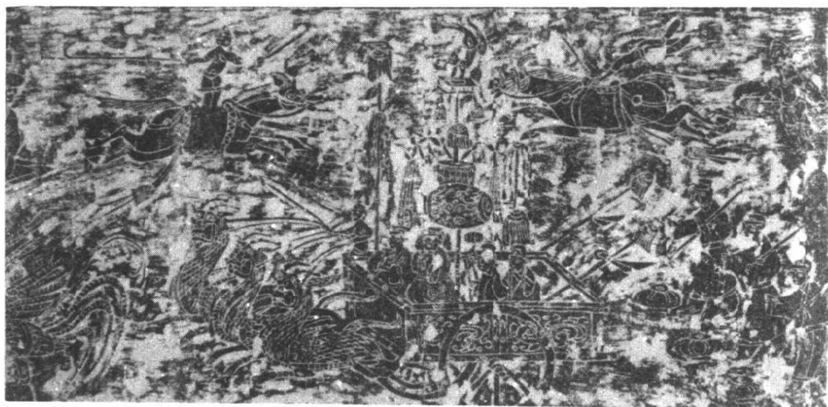


图 54　山东沂南汉画像石：乐舞百戏图（拓本，部分）

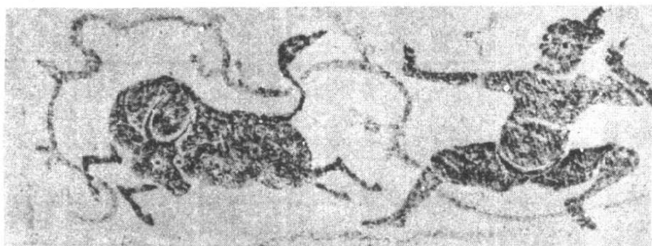


图 55　河南南阳汉画像石：斗牛（拓本）



图 56　河南南阳汉画像石：二桃杀三士（拓本）

图 57　河南南阳汉画像石：苍龙月华（拓本）

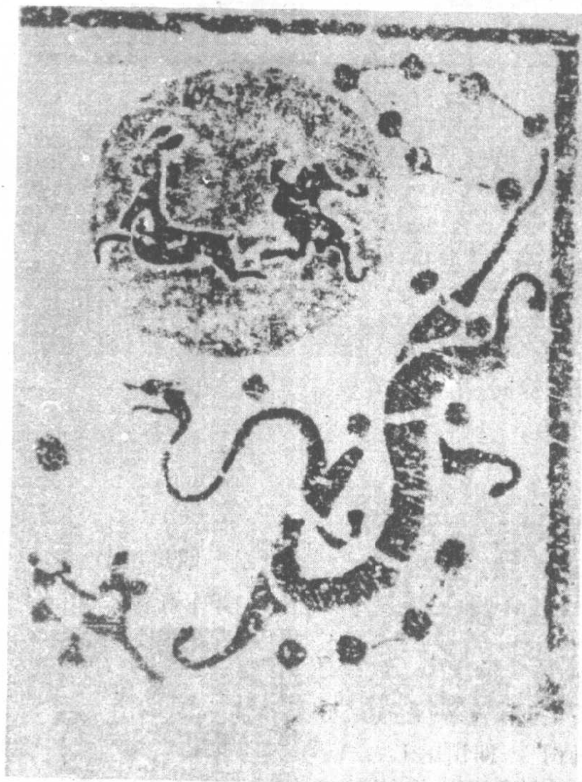




图 58　陕西绥德汉王得元墓画像石（拓本）

图 59　四川出土　射猎收获画像砖（拓本）

图 60　四川出土
庭院画像砖（拓本）

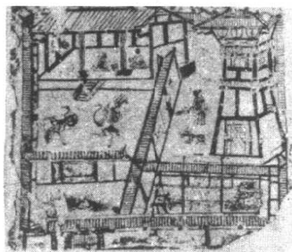
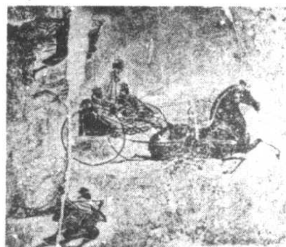




图 61　四川出土
舞乐百戏画像砖（拓本）

图 62　四川出土
斧车画像砖（拓本）



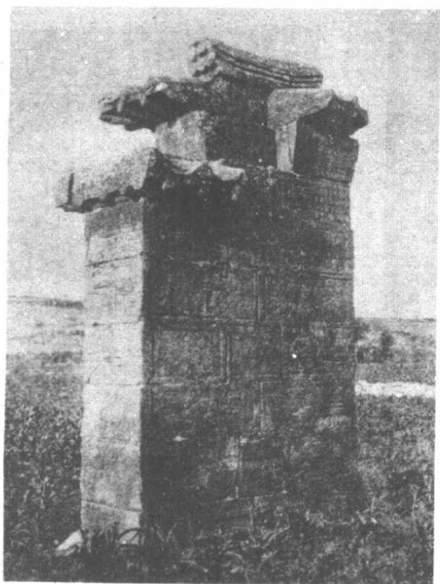


图 63　河南嵩山太室阙

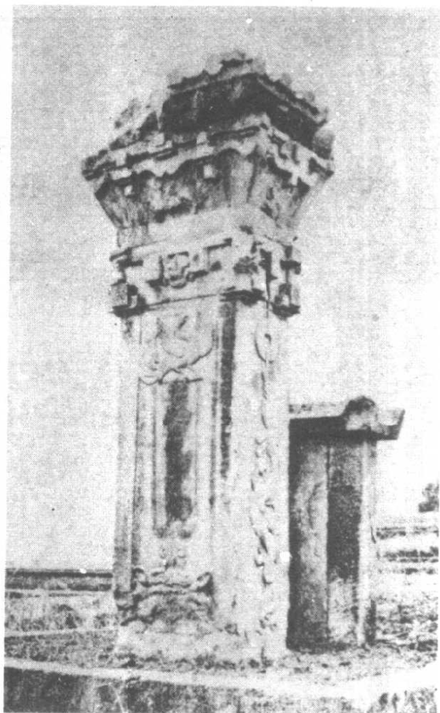


图 64　四川渠县沈府君阙

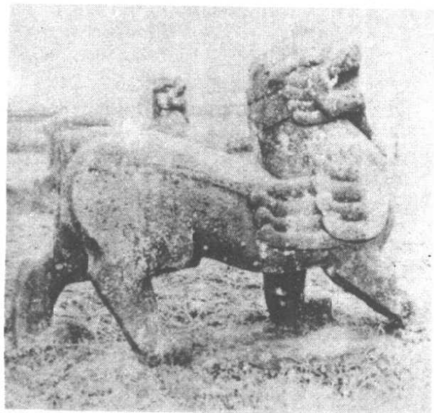


图 65　四川雅安汉高颐墓石兽

图 66　陕西出土汉四神瓦当（拓本）

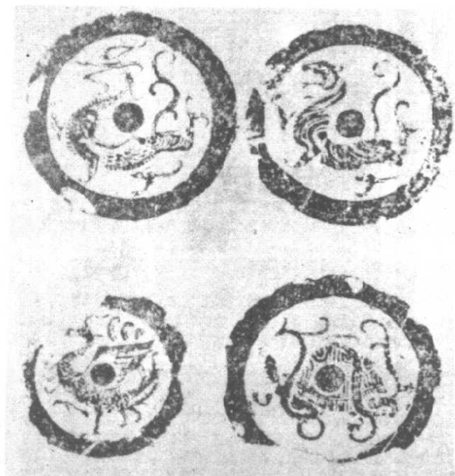




图 67 汉 霍去病墓石雕：马踏匈奴

图 68 汉 霍去病墓一角



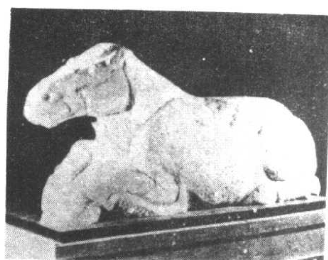


图 69 汉 霍去病墓石雕：卧马

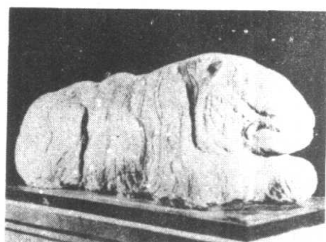


图 70 汉 霍去病墓石雕：卧虎

图 71 陕西咸阳出土 汉 石兽



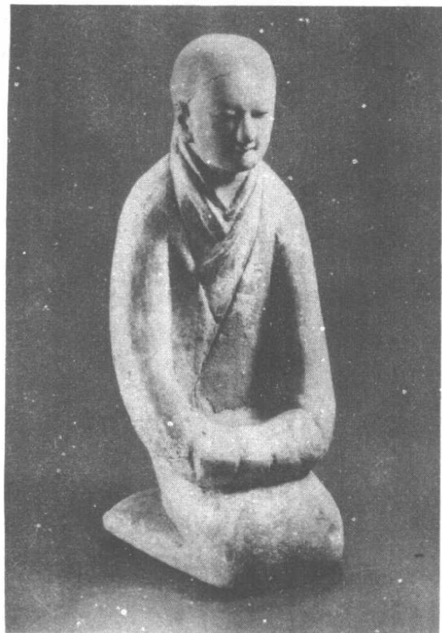

图 72 汉 女坐陶俑


图 74 西安出土 汉 女舞陶俑

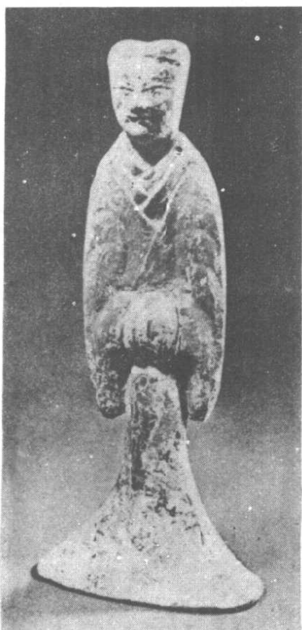

图 73
西安出土
汉 女侍陶俑

图 75 四川出土 汉 男陶俑头像





图 76　四川出土
汉　说唱陶俑

图 77　四川出土　汉　执箕帚陶俑



图 78　四川出土　汉　抚琴陶俑



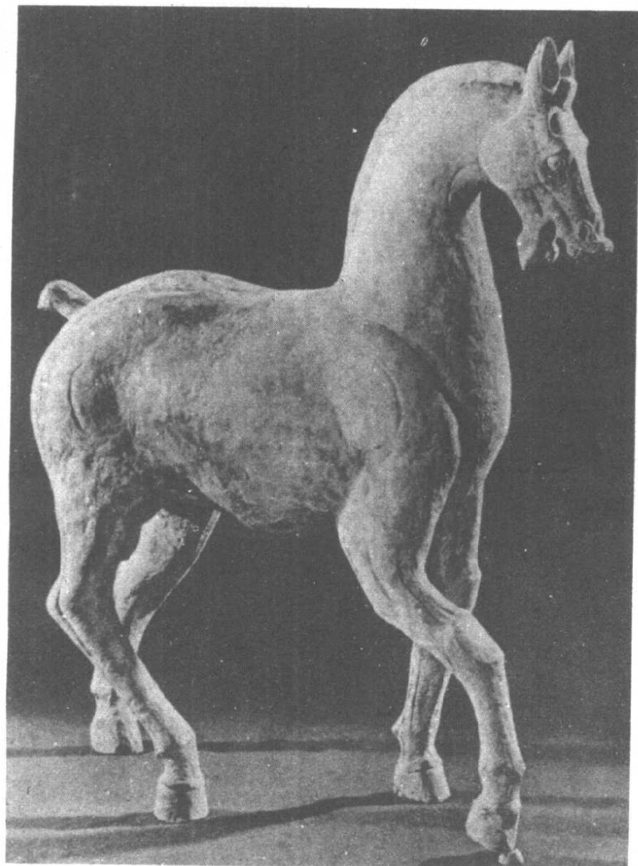


图 79　四川出土
汉陶马

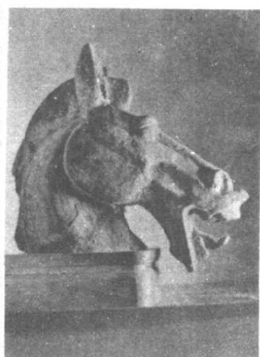


图 80　四川出土
汉陶马头

图 81　河南辉县出土汉陶犬

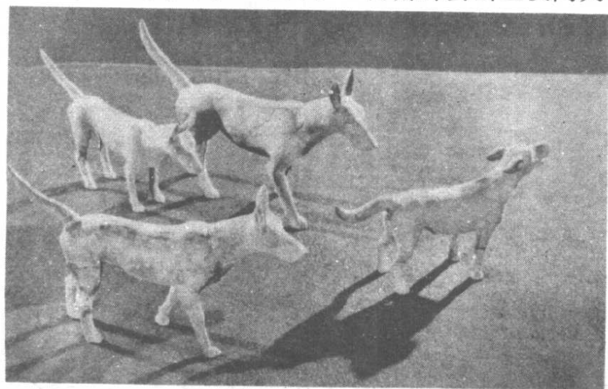
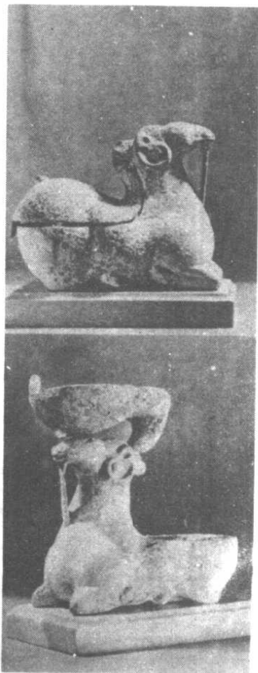


图 82　汉铜羊形灯



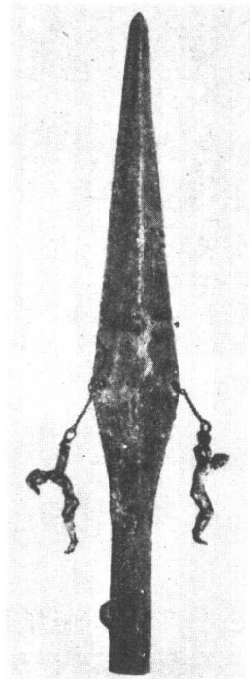


图 84　云南晋宁石寨山出土吊双人铜矛



图 83　云南晋宁石寨山出土杀人祭祀铜柱贮贝器

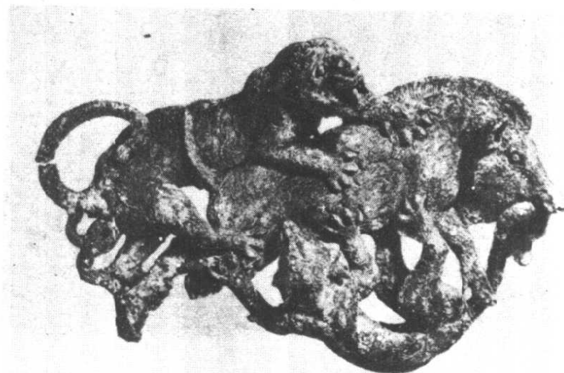


图 85　云南晋宁石寨山出土二豹噬猪铜饰物

图 86　辽宁西丰出土双牛铜饰牌

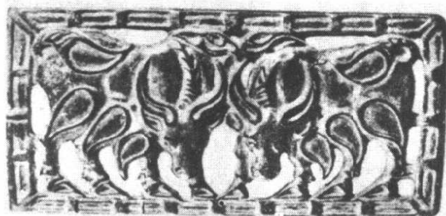


图 87　内蒙古出土三鹿铜饰牌

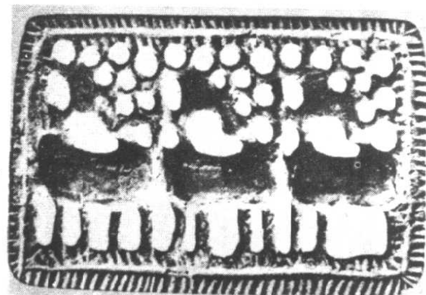




图 89　汉长乐明光锦

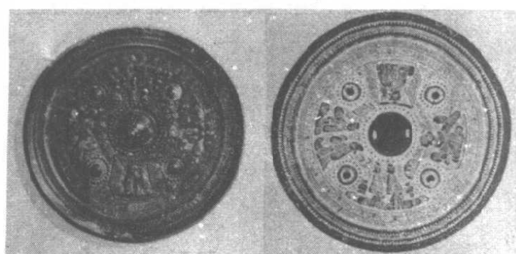
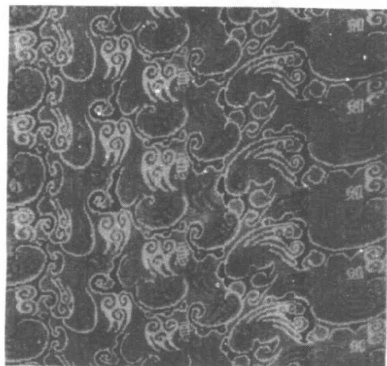


图 88　汉伍子胥画像铜镜

图 90　新疆民丰出土东汉如意锦



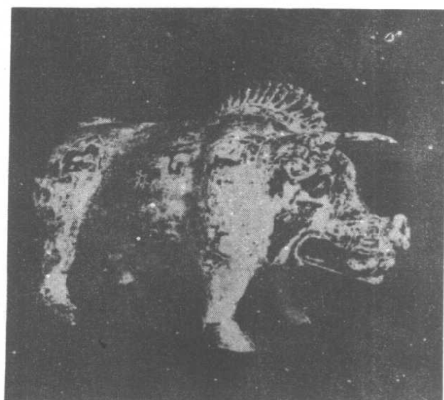


图 91　汉绿釉陶猪

图 92　西汉彩绘陶壶



图 93　东吴甘露元年墓出土青瓷羊



第三章　两晋南北朝时代的美术

第一节　概　　况

一、汉朝在黄巾起义的打击下覆亡，统一的中央集权制的王朝瓦解。纷起割据的军阀豪强之间不断的战争，边地游牧部族间互相冲突；晋初短时间形式上的统一，南北朝分别统一了长江流域和黄河流域，都没有最后达到完全统一的目的。所以实际上是分裂了三四百年之久，从三世纪初开始，到七世纪初才结束。这种政治上的紊乱与不安，体现着社会基础的激烈变化。

司马炎建立了西晋的政权（公元二六五年）。在这之前灭了蜀（公元二六三年），在这以后不久又灭了吴（公元二八〇年）；西晋实行"占田制"，允许各级官僚按照等级不同占有不同数量的土地和佃客；实际上收到了把失掉土地的农民重新安置在土地上的效果，生产得到某些恢复。

司马炎实行的分封子弟为王，以郡为国的制度，造成各王国有自己的领地和军队，不利于中央政权集中统治的形势，所以在他死后就开始了混乱。这种混乱，在历史上称为"八王之乱"，继续了十五年，破坏了北方的社会生产，也动摇了西晋王朝的统治基础，而最后（公元三一六年）引起了北方各游牧部族推翻西晋政权的长期的大变乱。

晋的宗室司马睿和流亡到江南的官僚地主，在建康（今南京）建立了东晋政权。东晋政权与当地的地主逐步取得妥协而得到了他们的拥护，然而统治集团内部常起冲突。公元三八三年，在东晋的谢安指挥下进行了历史上有名的“淝水之战”，击溃了苻秦的南侵。此后在南方，皇帝位置的占有者就是军权的实际掌握者。公元四二〇年，军阀刘裕代替东晋，建立了“宋”，刘宋和其以后相继为军阀所建立的齐、梁、陈，共四朝，被历史家称为“南朝”，每个朝代都很短。南朝的士族制度（士族官僚门阀制度），即在政治权利、社会地位和经济利益上，家族按等级享有不同程度的特权，而且是很严格的。他们有家学，有文化素养，但生活豪华奢侈且好逸恶劳，形成了一批特权贵族。

东晋和南朝的土地集中在少数大地主手里，他们可以恣意霸占山林湖泽，大地主并收养大批佃客。

江南地区的经济文化，因大批北方人民的南迁而得到进一步开发；经过二百余年的发展，长江流域从地旷人稀火耕水耨的落后状态变成了日益繁盛的沃野；南方土著各族（如四川的賨人，江浙的山越，湖南的傒、蛮等）也和汉族人民进一步融合。

在北方，自西汉末年，西部和北部的各游牧部族便开始和平地移住于内地，历东汉、三国，有加无已。他们有一部分也从事于农业生产，一部分被贩卖为奴婢，一部分成为地主武装的部曲，他们中大多数人的命运和各地的汉族人民一样，遭受地主阶级和官府的压迫和欺侮。这些部族，按照过去史书上所说，大致为五个种族，而称为“五胡”：匈奴（大多住在山西）、羯（在山西南部）、鲜卑（在东北内蒙古各地）、

氐和羌（在甘肃、青海一带）。三国时代，各族聚居在山西、陕西的数量很大，约占人口之半。在军阀混战中，各武装集团也利用他们的武力。

匈奴族首先起而反抗，在公元三一一年攻破西晋的首都洛阳，大事屠杀，而开始了延续百余年的北方大骚乱。部族联盟一批一批地冲入，前后分别建立了十几个国家。历史上称之为“五胡十六国”。其中立国时间稍长，而又处于比较重要的地位的，有：羯人石氏的后赵（公元三一九 — 三五二年），氐人苻氏的前秦（公元三五一——三九四年），鲜卑人慕容氏的前燕（公元三四五—三七六年），匈奴人沮渠氏的北凉（公元三九七—四三九年）等。在不断征伐和残暴统治下，北方各族人民经常举行反抗。

被认为和罗马帝国灭亡时可以相比的所谓的“蛮族入侵”，是以鲜卑人拓跋氏征服了整个北方而结束的（公元四三九年）。

拓跋氏建立了强有力的北魏国家。他们注意到社会经济的建设和发展。孝文帝拓跋宏（公元四七一——四九九年）实行的“均田制”，完成了鲜卑人从家长奴役制向封建制度转化的过程。拓跋宏并实行了“汉化”政策：迁都洛阳，禁令穿胡服，禁止政府说鲜卑语，模仿汉姓，“拓跋”改姓“元”。这些改革适应着胡汉融合的趋势，而且更加速了这一趋势。

元宏执政之后，种族和阶级矛盾仍很尖锐，边地人民和士兵特别不满。六世纪初期的三十年里，北方人民起义次数渐多，最后，葛荣领导的河北一带百万人的起义（公元五二六—五二八年）动摇了北魏的统治。

镇压农民起义的尔朱荣带兵进入洛阳，引起北魏统治集

团内部的惨杀和分裂，公元五三四年北魏分为东魏和西魏。东魏占据今河南、山西、河北，实际的掌权者为鲜卑化的汉人高欢、高洋父子。西魏占据今陕西、甘肃一带，实际的掌权者为宇文泰、宇文觉父子。高洋改东魏为北齐，宇文觉改西魏为北周，都先后作了皇帝。北周的统治者组成有力的统治集团，又推行各种比较有益的措施，乃为后来统一全中国打下了基础。北周灭北齐（公元五七七年）以后，北周的外戚杨坚夺取北周政权，建立隋朝（公元五八一年）。其后八年，又灭了南方的陈，统一了全中国，从而结束了西晋灭亡以后二百七十多年的分裂局面。

南北朝的社会经济和文化各方面的发展：经济制度，政治制度，种族的融合，江南及西北地区的开发等等，都为唐代繁盛的封建经济文化开辟了历史的道路。

二、在思想意识方面，南北朝时期也发生了明显的变化。

代替了迷信的是有哲学、有戒律、有仪典、有组织的宗教信仰。

起源于印度，东汉时期就已传入中国的佛教，在南北朝时期，经中亚和新疆，印度支那和南洋，有大量教徒和经典传入中国，并且在中国迅速地发展起来。同时，因黄巾起义而广泛流行起来的道教，在南北朝时期也变成普遍于社会各阶层的宗教信仰。这两种宗教虽然彼此之间有冲突，但同是以寄希望于未来，解脱今世痛苦的思想，而发挥其麻醉的作用。但是其中有些因素，例如：否定当前社会，承认人类平等，主张和平，互助友爱，因果报应等等，北魏时代流行弥勒菩萨的信仰，即相信世界末日到来之时，弥勒即将降世，普救众生，重建真正幸福和平的世界。因而北魏时代曾不断有弥勒

教徒的起义。最大规模的是延昌四年(公元五一五年)沙门法庆领导发动于冀州的一次。他们公开宣称"新佛出世,除去旧魔",他们甚至"屠灭寺舍、斩戮僧尼,焚烧经像"。这次起义持续了三个月,但其余众在两年以后还攻击州县。而且在其后不久,同一地区又发生了葛荣领导的大起义。

但是,佛教在社会上的兴盛,主要的是作为统治阶级的工具。六世纪上半期,在南朝(梁武帝)和北朝(北魏洛阳时期)统治阶级用大量金钱修佛寺,造佛像,而造成佛教美术得到发展的社会条件。同时,佛寺和僧徒都享受政治特权,僧徒成为大地主和高利贷者,不服徭役,不纳捐税。

道教,又称"天师道",影响较小。但是,东晋末年,孙恩、卢循领导的农民起义,就是标榜天师道的。士族中间也有很多信徒。

在哲学思想方面,产生了"玄学"。"玄学"是在三国时代开始的,后来流行于西晋和南朝。"玄学"最初是由于反对汉末政治腐败而产生的,反对虚伪腐朽的守旧思想,提倡理性和真实感情的新的思想;是用老庄思想抨击僵死的"礼教"和繁琐的经学。但因为封建士大夫习惯于不事劳动和不务实际,所以也往往流于空疏和放荡,甚至虚无、颓废,就和士大夫的生活一同堕落下去。而且从巩固封建制度的儒家哲学的反对者的地位,转变成为合作者,为儒家哲学增加了一些新的内容。魏晋玄学思想促使了文学和艺术的发展。例如:促成了抒情诗的流行和人物画的新面貌。玄学思想的优秀的代表者是阮籍和嵇康。

发展了玄学思想中的唯物主义因素,起而从世界观上反对佛教的,是范缜所代表的"神灭论"的思想。他认为精神从

属于肉体。肉体的消灭即精神的消灭。否定了佛教的灵魂不灭说。

三、南北朝的美术，以汉代美术为基础，并得到了飞跃的发展。

美术首先是宗教美术，其中主要是佛教美术，正如佛教的兴盛一样，形成空前的高峰。如：新疆一带的佛教遗迹，敦煌莫高窟以及河西一带的石窟壁画、雕塑，云冈、龙门、华北一带的石窟造像，陕甘一带如永靖炳灵寺及天水麦积山的壁画和雕塑等，类皆规模宏伟，制作精妙。其他无数宏大的砖木结构寺院（如南朝齐梁时代南京及其附近的各寺庙、北魏时代洛阳的寺庙）和壁画、塑像，惜皆毁坏无存。仅若干石造像、造像碑及铜铸像留存。宗教美术充分表现这一时期的时代精神。

宗教美术之外，承继了汉代风气，于宫殿、祠宇、墓室作壁画或装饰的当亦不少，现仅墓室壁画有所发现。而据记载所知，以肖像、风俗，或以前代典籍内容为题材的卷轴画也颇多。

与墓葬有关的美术品中，南京附近齐梁陵墓前石辟邪和华北各地发现之陶俑，都是雕塑艺术中的重要作品。

南朝的工艺美术比较发达，除陶瓷、铜镜外很少遗存，但典籍记载颇多，它们是隋唐工艺的先驱。

美术工作者以工匠为最多。但是士大夫也有专精于此而以之名家的。边疆和域外的美术家的活动，对于美术发展也起了积极的作用。

印度和中亚的佛教艺术被介绍到中国来，同时中国的美术也广泛地向外传播，特别是影响了朝鲜和日本美术的发展。

在艺术理论上，展开了对于已有成就的整理、总结和探讨工作。文学方面有陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》，对于文学的作用、体裁、技巧进行了研究，并评价了已有的作家和作品。在美术方面，流传至今的有顾恺之对于绘画的评论和谢赫所著的《古画品录》等，都保留了重要的史料，并第一次提出了对于绘画艺术的较完整的认识。

第二节　两晋南北朝的绘画艺术

一、魏晋之际的著名画家

我国古代绘画史上，第一批有确实的历史记载，以绘画的才能享有声誉的画家，出现在魏晋之际。他们不复是传说故事中的画家，也不再是文人而兼有画名。他们是东吴的曹不兴，西晋的张墨和卫协。这一批画家的出现标志着绘画艺术发展进入新的阶段。

曹不兴在东吴享有很高的声誉。据说他能在长五十尺的绢上画一像，须臾即成，而头身四肢比例都没有差错。虽然他的作品无存，但从这些传说中也可以窥见他的才能。曹不兴画的佛像，根据中亚（萨玛堪）僧人康僧会传入的为稿本。他曾利用在屏风上误落的墨迹绘成一蝇，而引起孙权误为真蝇，用手去弹，于是传为美谈。而曹不兴更以画龙出名，唐代还保存着他画龙的真迹。但曹不兴的作品主要的是人物画，尤其是佛教的画像。曹不兴在过去被认为是最早的知名佛像画家。

卫协、张墨在当时有“画圣”之称。卫协的声誉尤高，为

顾恺之和其他南朝画家及评论家一再赞扬。谢赫甚至认为卫协有划时代的意义，“古画皆略，至协始精。六法颇为兼善。虽不该备形似，而妙有气韵。凌跨群雄，旷代绝笔”。但是他们的作品在唐代已经很罕见。就记载中的作品题目可见，大多数是历史故事画和若干佛教画。

这一时期留下的善画者的名字，还有东晋明帝司马绍、荀勖、史道硕、王廙、谢赫等。

他们作品的题材，一部分明显地是因袭汉代美术的，如荆轲、西王母、穆天子、诗经、列女等。一部分是汉代题材的扩大，如：洛神赋图、金谷园图、三都赋图等。大多是历史传说和风俗的题材。但也有一部分是名士像和神仙像，这反映了当时道教思想的流行。

二、顾恺之和戴逵

（1）顾恺之

顾恺之和陆探微、张僧繇是南北朝时期三个最重要的画家，代表了汉代美术得到迅速发展和成熟的人物画艺术。

顾恺之，字长康，小字虎头，江苏无锡人。他的大致的生卒年代是公元三四六—四〇七年。他活动的时候正是东晋中叶。东晋政权的组织者司马睿、王导等人都已去世，在他们手中建立起来的政权已经巩固。南朝以王、谢两家为首的士族门阀制度也已开始形成。他们的子弟：简文帝司马昱、谢安、王羲之等人，正成为贵族社会中引人瞩目的人物。顾恺之的父亲顾悦之和他们年龄相若，是他们的同游。虽然东晋的统治阶级内部充满冲突和倾轧，但以冷静而能干的谢安为代表的这些士大夫们，不仅创造了“淝水之战”以少胜多的光

辉的战绩，而且对当时的文化和思想也作出了贡献。王羲之和他的儿子王献之，是千古知名的书法艺术家。他们和其他的士大夫把书法当成有意识的艺术创造。谢灵运咏歌大自然的美丽诗篇，是这一题材的先驱。而特别重要的是他们和后来这些家族的子弟们不同，他们提倡健康的人生观。他们承继嵇康、阮籍的崇尚真性情和重视文化修养，生活态度严肃，克服了西晋末期那些名士们的放荡、颓废的恶习。

顾恺之的生平经历，我们知道很少，只知道他最初曾在雄踞长江上流的将军桓温和殷仲堪的幕下任过官职，他和桓温的儿子桓玄颇有来往。很受桓温和谢安的赏识。晚年任散骑常侍，六十二岁去世。关于他的生平，保留下来一些小故事。他对一些世俗事物的率真、单纯、乐观、充满真性情的生活态度，就曾经在若干传说故事中被形容为"痴"。但也有一些是形容他的聪明的，所以曾有人说他身上"痴黠各半"。他不只是在绘画艺术方面表现了卓绝的才能，也是一个擅长文学的人。他遗留下来的残章断句中，保存着形容浙东会稽山川之美的"千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼，若云兴霞蔚"的名句。他曾被当时人称为"才绝、画绝、痴绝"。

顾恺之的绘画在当时享有极高的声誉。谢安曾惊叹他的艺术是"苍生以来未之有也！"他封了一橱自己的作品存在桓玄处，竟被桓玄从橱后全部窃去，以致引起他的惊喜："妙画通灵，变化而去，亦犹人之登仙。"他曾为南京瓦棺寺绘壁画募得巨款的故事，可见他的绘画之吸引力，修建瓦棺寺时他认捐了百万钱，就在庙里用一个月的时间闭户画了一幅维摩诘，画完之后，要点眸子，乃提出要求：第一天来看的人要施舍十万，第二天来看的人施舍五万，第三天的随意。据说开门

的一刻，那维摩诘像竟"光照一寺"，施者填咽，俄而得百万钱。

顾恺之的作品，据唐宋人的记载，除了一些政治上的名人肖像以外，也画有一些佛教的图像，这是当时流行的一部分题材。另外还有飞禽走兽，这种题材和汉代的绘画有联系。他也画了一些神仙的图像，因为那也是当时流行的信仰。而最值得注意的是他画了不少名士们的肖像。这就改变了汉代以宣扬礼教为主的风气，而反映了观察人物的新的方法和艺术表现的新的目的，即：离开礼教和政治而重视人物的言论丰采和才华。这表示绘画艺术视野的扩大；从而为人物画提出了新的要求——表现人的性格和精神特点。

在顾恺之的著作言论中，我们见到他反复强调描写人的神情和精神状态。

顾恺之的《论画》一文，象他另外两篇关于绘画艺术的文字一样，都因相传错脱，不易通读，只能揣其大意。其中谈到前人所画的：小列女、周本记、伏羲神农、汉本记、孙武、醉客、穰苴、壮士、列士、三马、东王公、七佛、夏殷与大列女、北风诗、清游池、竹林七贤、嵇轻车诗、陈太丘二方、嵇兴、临深履薄等作品，都是评论这些画中人物形象和神情表现的优劣。而全篇最前段，特别谈到："凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。"这里他指出理解对象的深入的程度以人物画要求最高，对于山水画也很重要。

东晋兴宁年间（公元三六三—三六五年）顾恺之在金陵（今南京）瓦棺寺所画的维摩诘像，有"清羸示病之容，凭几忘言之状"，画出了维摩诘的病容及病中与人对谈时的特殊神

色。这一幅维摩诘像，虽没有流传下来，但受到称颂。同时这一记载也说明中国流传的佛教图像，不是完全模仿外来的艺术。另外，顾恺之曾在画裴楷的肖像时，颊上加了三毫，据说他就是这样简单地借助于细节，加强肖像的神态。也有记载，他故意把谢鲲画在岩石中间，可见他曾企图用环境来烘托人物的性格。而且我们知道他在揣摩如何表现嵇康的诗句的时候，他体会到：画"手挥五弦"弹琴时的外形姿态，虽然是手的细小动作，也还是比较容易的；但是要画"目送飞鸿"，想凭目光的微妙表现传达出对于天边云际有所眷恋的、捉模不定的迷惘的心绪，则是比较难的。这些就都是顾恺之作为一个人物画家，企图细致地描绘微妙的心理变化时，真正认识到了自己工作的界限。另外，他也曾明白地谈到"传神写照，正在阿堵中"，提出了描绘眼睛是人物画艺术中的最重要的技巧。以上都说明顾恺之代表了这一时期人物画艺术的新发展。

顾恺之的作品真迹，今已无传。只有若干流传已久的摹本。其中最精美的是《女史箴图》（隋代摹本，现藏英国伦敦不列颠博物馆）和《洛神赋图》（宋代摹本，故宫博物院藏），都很能说明顾恺之时代的画风和艺术水平。

《女史箴图》可以算作一篇文章的几段插图。《女史箴》一文是西晋张华所作，他撰写这篇文章的目的，据说是用以讽刺放荡而堕落的皇后贾氏。其内容是教育封建宫廷妇女们如何为人，如何自保的一些人生经验和道德箴条。顾恺之这一《女史箴图》画卷，描绘一系列的动人形象，从她们的身姿仪态中透露出了这些古代宫廷妇女的身份和丰采。画家的笔墨是"简澹"的。古人称其勾勒轮廓和衣褶所用的线条"如春蚕吐

丝”，也形容为“春云浮空，流水行地”。在《女史箴图》中保留了这些线条的联绵不断、悠缓自然、非常匀和的节奏感（图94、95）。

《洛神赋图》，古代有名的诗人曹植用神话隐喻着失落了爱情的感伤的诗篇《洛神赋》，是中国古代文学中的一篇重要作品。曹植所爱的女子甄氏，在他的父亲曹操的决定下，为他的哥哥曹丕夺去。甄氏在曹丕那里，没有得到稳固的爱情死得很惨，她死后，曹丕把甄氏遗留的玉镂金带枕给了曹植。曹植在回归他自己的封地的路上经过洛水，夜晚梦见了甄氏来会他，悲痛之余作了一篇《感甄赋》，塑造了洛神（传说伏羲的女儿，在洛水溺死后为神）的动人形象，也就是被他美化了情人的形象，甄氏的儿子曹叡将它改名为《洛神赋》。《洛神赋图》在古代曾被很多画家画过，而且有很多宋代摹本，都被认为是顾恺之原作的摹本。故宫博物院所藏的两卷，人物形象基本上类似，只在构图上有景物繁简的不同。那一景物较简的，在风格上具有更多的六朝时代的特点。画卷的开始便是曹植和他的侍从在洛水之滨遥望，那寄寓着他的苦恋的、美丽的洛水女神，出现在平静的水上。画面上远水泛流，洛神含情脉脉，似来又去。洛神的身影传达出一种可望而不可及的无限惆怅的情意。这样的景象正是诗人多情的眼睛之所见。曹植在原来的诗篇中曾用“凌波微步，罗袜生尘”来形容洛神在水上的飘忽往来。这两句充满柔情密意和微妙的感受的诗句，成为长期传颂的名句，也有助于我们理解画中的诗意。这一富有文学性的《洛神赋图》，描写了人的感情活动，所以在古代绘画发展上有重要的地位（图96）。

《列女图》（故宫博物院藏，宋人摹本）从图卷的人物形象，

动作，服装构图及风格上看，似是以魏晋之际的手笔为根据的（图97）。宋代版画插图本的《列女传》曾经清代阮元翻刻，其每页上端的插图人物动态都与此图卷相似，但增加了背景。也标为顾恺之图，这一插图与这一画卷相印证，至少可以看出，魏晋之际（或汉魏之间）的绘画艺术的一部分面貌，而助有于了解南北朝绘画的历史渊源。

顾恺之的著作：《魏晋胜流画赞》一向被标作为顾恺之的文章，此篇讲临摹的方法，以及选绢、着色、布局、画山、画人应该注意的事项，其中保存了一些作画的经验。他又一著作《画云台山记》，是一篇有历史价值的文章。但文字中有很多错乱，但大致可以看出是描述一幅分为三段的云台山图。云台山是道教的祖师张道陵修道成仙的名山。这幅图描绘天师张道陵以跳到深谷中取桃子来考察其弟子们，其中唯赵升、王长二人信心最坚。文章中又描述了画中的山石涧流的险峭之势，山峰上有孤松，山中穿插着凤鸟"婆娑体仪，羽秀而详轩尾翼"，白虎"匍石饮水"等。这篇文字有助于我们了解早期山水画的内容和风格。早期山水画是包含了神仙怪异的因素的。南北朝的道教徒宗炳、王微的论述山水画的文章也保留了下来，可以看出也是从求仙访道的思想出发的。早期山水画的古拙的风格，我们从南北朝一些石刻以及敦煌壁画中都可以得到相似的，进一步的认识。

（2）戴　逵

戴逵（公元三二六—三九六年），字安道，是顾恺之时代另一有名画家，南渡的北方士族。晚年长期住在会稽一带。他少年时画的《南都赋》，使他的先生范宣（当时有名的学者）改变了绘画无用的看法。他富有巧艺，绘画而外，又善于弹琴，

更以擅长雕刻及铸造佛像而知名。

他曾造一丈六尺高的无量寿佛木像及菩萨像。为了创造新的样式，他暗暗坐在帷帐中倾听群众议论。根据大家的褒贬，加以研究，积思三年才完成。由此可见戴逵是首先创造了中国式佛像的艺术家。戴逵并且创造了夹纻漆像的作法，把漆工艺的技术运用到雕塑方面，是今天仍流行的脱胎漆器的创始者。戴逵在南京瓦棺寺作的五躯佛像，和顾恺之的《维摩诘像》及狮子国（锡兰岛）的玉像，共称“瓦棺寺三绝”。

戴逵的儿子戴勃和戴颙也都和父亲一样聪明。宋太子在瓦棺寺铸的丈六铜像，看起来面太瘦。经戴颙审看，认为毛病并不是真的由于面瘦，而是由于臂胛太肥。于是削减臂胛，面瘦之病即除。这一故事也说明戴颙对于制作巨大立像之富有经验。

三、陆探微、张僧繇及其他南朝画家

（1）陆探微

陆探微的活跃时期是在刘宋文帝至明帝期间（公元四二四—四七一年），与云冈开窟时间（公元四六〇年以后）约略相当。

陆探微在刘宋时代及南朝，声誉极高。他和顾恺之、张僧繇三人地位的高下，在南朝常被讨论到。他们三人的比较，有这样概括的评语：“张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”

陆探微的作品中，古代近世及当时的名人肖像最多。也有若干佛教图像。他画的人物曾被形容为“秀骨清像”，可见是瘦削型的形象；又谈到他的笔迹“劲利，如锥刀焉”，似是有很锐利的转折。陆探微的线纹曾因“连绵不断”而被称为“一

笔画”(《历代名画记》)。

陆探微的儿子陆绥、陆弘肃，也都善画。陆绥在当时最负盛名。其他在陆探微影响下的画家，有顾宝光、袁倩、袁质、江僧宝等人，他们成为五世纪后半最有力的画派。他们的作品，除壁画和绢帛画以外，也在麻纸上及木板上作画。

（2）张僧繇

张僧繇是梁武帝时(公元五〇二—五四九年)最活跃的画家。这时正是龙门石窟开凿，佛教美术在北魏盛行的时期。梁武帝爱好绘画、提倡佛教。

张僧繇有较高的写实能力。他曾为梁武帝分封在各地的诸王子画像，据说“对之如面”。他画古今中外各种人物的相貌和服装，都很真实。关于他的画迹，有很多传说。例如：他在江陵天皇寺柏堂画卢舍那佛像，又画上孔子等像，似乎他能预言这样就可以避免后来周武帝灭佛时被焚毁。他在金陵安乐寺画四白龙，未点眼睛，但有两条龙，当他在众人的质问与请求下点了眼睛之后，须臾雷电交加，二龙破壁而去。他曾画过两个天竺(印度)僧人，后来经侯景之乱被拆散为二卷。唐朝时候分散在两家收藏。收藏者竟然梦见天竺僧人来请求设法和他的失散的同伴合在一处。收藏者照着作了，自己患的疾病也痊愈了。润州兴国寺有鸠鸽栖息梁上，秽污了佛像，便由张僧繇在东壁上画一鹰，西壁上画一鹞，都是侧首向檐外看，自此以后鸠鸽就不敢再来。这些传说都说明了张僧繇的作品在群众心目中的地位。

他作画很勤，被形容为“手不释笔，俾昼作夜，未曾倦怠，数纪之内，无须臾之闲”。他有广泛的影响。他的儿子善果、儒童也都善画，南北朝后期的画家多受他的影响。他创立了

佛像绘画及雕刻中的"张家样"，是唐朝吴道子出现以前最广泛流行的中国风格。唐代评论家认为，张僧繇的才能是多方面的，而且是前代画家之最有成就者。

他的作品取材是多方面的，虽然传说他一生画佛像最多，而从唐代记载的他的作品题目上可见，风俗画也不少。他的笔法，被称为"疏体"，所谓"笔才一二，像已应焉"，与顾、陆的"密体"不同。他的用笔有"点、曳、斫、拂"，与顾、陆的连绵循环的线条不同。由此可见，古代为了表现对象已经有了很多不同的笔墨技法。

他的最引起近来学者讨论的事迹是他曾在南京一乘寺门上用天竺法画的"凹凸花"，"朱及青绿所成。远望眼晕如凹凸，就视乃平"。结果群众都很惊异，而称这个庙为"凹凸寺"。由此故事中可见，这种画法是稀罕的，并不是普通流行的，而这种画在门上的建筑装饰，不是一般的绘画。此种印度画法，就文字表面上看来，似乎是装饰图案中的"退晕"的方法，即类似色依浓度顺序排列，而产生了浮雕的效果。

（3）南朝其他画家

南朝其他画家中，除了前面已经谈到过的若干人以外，还有顾景秀（宋武帝时人），善画人物和蝉雀。蝉雀在当时似乎也是一专门的题材。但比较重要的有若干专画仕女而有成绩的画家。刘瑱在南齐时代画妇人为当时第一。沈粲也是擅长在屏障上画美女。焦宝愿、嵇宝钧、解倩、江僧宝也都是从事这种题材的画家。仕女画在南朝的流行，是南朝士族奢侈生活的必然产物。

另外，毛惠远画马也和刘瑱一样，被称为当代第一，但也画人物。他的弟弟惠秀，也是有名的人物画家。

当时也有一些受外国画风影响的画家，其中大多是外国人。周昙研（师塞北勒、授曹仲达）、僧吉底、僧摩罗菩提、僧迦佛陀。他们的作品，因为是外国风格，被陈朝的评论家姚最认为是另外一体，不可能和中国画风的作品在一起比较优劣。

四、谢赫的"六法论"

谢赫是南齐时代（公元四七九—五〇二年）的人物画家。他能画时装的妇女。但他的画不如他的理论著作有影响。他的《古画品录》是我国绘画史上第一部完整的绘画理论著作。

《古画品录》首先提出绘画的目的是："明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。"这就是指出了：通过真实的描写收到教育的效果。这一理论认识的出现是进步的现象。

他提出绘画的"六法"是：一、气韵生动，二、骨法用笔，三、应物象形，四、随类赋彩，五、经营位置，六、传移模写（或作"传模移写"）。"气韵生动"是指表现的目的，即人物画要以表现出对象的精神状态与性格特征为目的。顾恺之的关于绘画艺术的言论，以及魏晋以来人们对于人物的鉴赏评论所一致强调的人的精神气质的生动的表现。这些言论是谢赫提倡"气韵生动"的根据。"骨法用笔"主要的是指作为表现手段的"笔墨"的效果，例如线条的运动感、节奏感和装饰性等。从古代画论中可见古代画家和评论家对这一点的重视。"应物象形、随类赋彩、经营位置"是绘画艺术的造型基础：形、色、构图。"传移模写"是学习绘画艺术的方法：临摹，也是复制的方法。关于临摹，古代有很多不同的技术，是一个

画家所必须熟悉的。由此可见,"六法"是古代绘画实践经验,提高为理论的。

关于"六法",过去存在着若干混乱的看法。或有意的加以神秘化,例如说:五法可以学,而气韵只能先天的。或者用气韵生动否定其余诸法的必要性,而流为形式主义的掩护。或者把"六法"当作创作实践的技法,用以证明古人的写实技法已达到很高的水平。诸如此类混乱的看法,都有待用历史观点加以澄清。

谢赫的"六法论"之重要,乃在于他作了这一整理集中的工作。虽然"六法"之间的正确的科学的逻辑的关系没有完全明确起来,然而由于反映了绘画艺术发展的一定阶段上完整的认识,而此认识既肯定了根据对象造型的必要性,也提出了理解对象内在性质的重要性,同时也指出笔墨是表现对象的手段。

《古画品录》的大部分文字是谢赫评论曹不兴以及他同时代的二十七个画家的作品。他在评论中,把画家分成六品,即六个等级。这一方面也是当时对人品评所采用的方法。对人的评论以精神气质、风度为标准。所以这一分别等第的方法,和"气韵生动"的概念,都和当时评论人的风气有关系的。除画品以外,当时还有《诗品》、《棋品》等,都是借用了评论人物分别等第的方法。谢赫《古画品录》中对于画家的评论的重要意义也在于保留了可贵的史料。在他之后有陈朝姚最的《续画品》,唐朝李嗣真的《后画品》,僧彦悰的《后画录》,这就开始了中国绘画史的最早的著述,至唐代,由张彦远汇集成《历代名画记》。

五、北朝的画家

北朝画家姓名保留下来的甚少。因为北朝对于画迹的收藏不及南朝重视，北朝画卷保留至唐朝者较少。北朝也无绘画理论的著述，北朝画家及其活动，今日所知较少，主要的原因是史料的缺乏。

北魏蒋少游是由俘虏擢升为高官的多才艺的工艺家，善画人物，兼擅雕刻及建筑等。

北齐杨子华是很受重视的宫廷画家。武成帝高湛在位的时候（公元五六一——五六五年）在宫廷中，天下号为“画圣”。传说他在墙壁上画的马，夜里作各种声音如索水草。他在绢上画的龙，开卷就有云气萦集。唐代画家阎立本认为他画的人物是空前的，“简易标美，多不可减，少不可逾”。

北齐还有擅长画“野服柴车”的田僧亮和画斗雀的刘杀鬼。据当时人的评论，田僧亮高于董伯仁、展子虔。

北周则有冯提伽，因为是北京一带人，故善画北方的风物。

北齐、北周其他有名的画家，因为都在隋朝很有地位，过去都把他们当作隋朝的画家。

北齐、北周画家的作品，描写贵族生活为后世所知的，如杨子华画《斛律金像》、《北齐贵戚游苑图》、《邺中百戏狮猛图》。他们的宗教壁画在唐代也有很多存在，而且颇为人知。

北齐曹仲达在诸画家中有特殊的地位。他以画“梵像”著名，他的画风在中国有较大的影响，在佛教雕塑和绘画中，都有“曹家样”之称，而为唐朝四种最流行的样式之一。“曹家样”的特点，曾被唐朝人概括为“曹衣出水”一语，而与代表中国

风格的吴道子的“吴家样”之“吴带当风”相辉映。“曹衣出水”是：“曹之笔，其体稠叠，而衣服紧窄。”“吴带当风”是：“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举”（另说，曹是指东吴曹不兴，吴是指刘宋吴暕，已为宋代郭若虚的《图画见闻志》所否定）。这种区别，我们在古代雕塑中也可以见到。

六、北朝遗存的绘画性作品

北朝的画迹，有敦煌莫高窟及天水麦积山的壁画。此外，分散在各地有大量的浮雕或线雕的石刻（如造像碑等）可以代表当时绘画艺术的水平。

洛阳龙门宾阳洞的礼佛图浮雕（公元五一〇—五二〇年）两大幅是古代艺术中的重要作品。一幅为皇帝及其侍从，一幅为皇后及其侍从。构图复杂，前后左右人物排列彼此呼应，关系紧凑，气氛严肃而活泼。人物前后层次和衣褶都很繁复，并不堆积，也不强调体积及空间感（图124）。

北魏及北齐、北周时代造像碑上，常有浮雕的人物形象。有的比较古拙，接近汉代风格者；也有身躯瘦长者为北朝末之有代表性的风格。陕西咸阳张湾曾发现北周建德元年（公元五七二年）墓室壁画，虽只余一妇女形象，但可与同时期的浮雕、洞窟壁画以及陶俑作比较，具有相同的造型特点：大头、圆脸、细长颈、体态瘦长。

北魏墓志盖上常有飘飞旋转的云气，及腾跃的怪兽等，浅起的薄浮雕，造型生动的形象，是汉代艺术的一个发展。

北魏线雕中有名的作品是“宁懋享祠”（公元五二九年）上的装饰。此石室之性质，如汉代之武氏祠等，为一小石室的形状。其正面入口两旁，为武装的卫士；石室门内两侧，有

屏帷庖厨等图像；其后壁正面，为三组贵族及侍女的图像，贵族及侍女的动作活泼自然(图98)。在题材内容及表现技术上都可以看出与唐代作品有相类似的联系。

以上所举之少数作品，可以说明北朝(魏、齐、周)的绘画艺术水平，足以看出敦煌壁画和中原绘画，南朝和北朝的画风，民间的和名画家，都有很大的一致性。因而利用资料丰富的敦煌壁画并参考其他各种资料，有可能说明此一时期绘画艺术的发展状况。

第三节　敦煌莫高窟壁画等北朝佛教美术

一、敦煌莫高窟简介

敦煌莫高窟是我国古代美术的重要宝藏之一。

敦煌县在今甘肃省西北角，在汉、唐时代是一繁盛的城市。其繁盛起来的原因是和它的地理位置和当时的历史背景分不开的。从兰州经过武威、张掖、酒泉、安西到敦煌，称为"河西走廊"。河西走廊是由中原地区去天山南北各地所必经的大道。在古代，这条大道通过敦煌(现在不走敦煌，而走其东北方的安西)，就开始进入沙漠。敦煌以西的沙漠是旅行者的严重障碍。东晋时代僧人法显在公元四〇〇年记载道："沙河……上无飞鸟，下无走兽，遍望极目，欲求度处，则莫知所拟。唯以死人枯骨为标识耳。"法显说："行十七日，计为千百里。"(约合六百公里)才抵达罗布泊附近(罗布泊附近汉代称为"楼兰"，后又称为"鄯善"，古代是一个国家)。但是敦煌地方，与其以西的沙漠相比，则经过汉族和其他各族人民

的长期开发经营，唐朝的地理书《沙州图经》上谈到百姓们造了敦煌附近党河的大堰，用了五个水门，分水灌田，于是"州城地面，水渠侧流觞曲水，花草果园……"，"家家泉水，户户垂杨"，所以敦煌是这一沙漠边缘上的绿洲，是长途旅行中的供应站和休息站。

汉武帝刘彻于公元前二世纪末，在甘肃西北部的武威、张掖、酒泉、敦煌设四郡和两关：阳关、玉门关。这一措施起了促进历史发展的积极作用：为现代多民族的中国的规模奠立了基础：保卫了边境的和平：使边远地方的人民在较安定的环境中从事生产，因而促进了边远地区的开发：并且使中国与西方的陆上交通保持正常而日趋频繁顺利，不仅使天山南北地区的发展和中原地区（文化程度较高较进步的地区）发展密切联系起来，而且使中国和中亚及其他西方国家的精神生活和物质生活通过商业来往与文化交流而丰富起来。

天山南北各地（今新疆维吾尔自治区），特别是天山以南，塔里木盆地四周，和中亚各地（今苏联乌兹别克，吉尔吉斯，塔吉克，土库曼各共和国境内），古代称为"西域"，意为玉门关以西的地方。西域也可以包括印度、波斯以及罗马，甚至整个欧洲。但是主要的是中亚和天山以南各地的许多国家和部落，例如中亚地方锡尔河和阿姆河之间一些粟特人国家：康、安、石、米、史、何、曹等古代所谓的"昭武诸国"，大宛（今费尔干那盆地浩罕城一带）、迦湿弥罗（今印度、巴基斯坦之间的克什米尔地区）、大月氏（阿姆河南地区）等。天山南路在塔里木盆地周围的各国和各部落，在历史上比较重要，其中和敦煌关系比较密切的有高昌（今吐鲁番）、龟兹（今库车、拜城）和于阗（今和阗）。西域的这些国家和部落，在古代的中

西商业贸易和文化交流上都起过很大的作用。中国的先进的汉族文化、先进的农业和手工业技术，如丝织、铁器、造纸、火药、医药等技术知识，促进了西方各国社会经济和文化的发展；而外国的物产（如葡萄、胡瓜、胡桃、胡椒、石榴、骆驼、汗血马等）和文化（佛教与其他宗教文化，以及天山南北、中亚的音乐、舞蹈、美术等）也丰富了中国人民文化生活的发展。这一些活动，在汉唐两代主要地是经由通过敦煌的东西大道进行的。这就造成了敦煌成为繁荣城市的历史条件。在十世纪以后，因中国的军事力量衰弱，已不能维持畅通，另外也另开辟了海上的中西交通线，敦煌逐渐失去了它的历史地位。

敦煌及其附近地区，自汉朝以来也是一个文化中心。南北朝初期曾聚集过一些佛教徒，他们从各种西域文字翻译了佛教经典。大月氏来的竺法护，龟兹来的鸠摩罗什和迦湿弥逻来的昙无谶都在河西长期停留，对于促进文化交流立下一定的功绩。敦煌附近，传统文化原来也有深厚的基础。特别自汉末以来，中原一带袁绍、曹操等军阀混战，很多读书人避乱到敦煌。南北朝初期不断出现了一些研究传统文化而有著述的学者。从美术史的发展上看，也应该注意到佛教美术初传入中国时，汉代绘画风气在敦煌地区存在的事实。李暠据敦煌自立的时期（公元四〇〇—四一七年）曾建立一所议朝政、阅武事的殿堂，其中的壁画以古代"圣帝、明王、忠臣、孝子、列士、贞女"为题材。沮渠蒙逊占据甘肃西北部的时期，曾于公元四二六年在内苑修筑厅堂，"图列古圣贤之像"，堂修成之后，在这里宴会群臣并谈论儒家经传。在文化上和军事上成为敦煌的前卫的高昌（今吐鲁番）的国王，也曾在内室画鲁

哀公问政于孔子之像。这些记载，都说明敦煌及其附近地区，完全按照汉代流行的方式进行壁画。一九四五年敦煌城郊发掘出来的魏晋之际的古墓中，有完全汉代式样(内容和风格)的狩猎、奏乐、青龙、白虎等壁画，更证实了文字的记载。

汉唐时代中西交通大道上的敦煌，就保留下来称为"莫高窟"(或称"千佛洞")的艺术宝藏。

莫高窟是敦煌城东南约二十公里地方的鸣沙山岩壁上的四百九十二个洞的总称。敦煌西南西千佛洞的十九个洞窟和安西万佛峡的二十九个洞窟，都是莫高窟艺术的分支。莫高窟的众多洞窟，南北蔓延约二公里，都是古代敬佛的庙堂(其中也有僧徒讲习诵经的道场)。有的洞窟在岩壁上位置较高，有的位置较低，高低上下可达四层。而以第二层最为密集。其间也有因山岩崩塌而无存。保存的从公元五世纪的北魏时代一直到十四世纪的元代，前后约一千年间的壁画、雕塑和建筑艺术的遗迹。窟中壁画，如果连接起来，据估计可达二十五公里长，塑像约一千七百余躯。五代、宋初(公元十世纪)的木构窟檐尚保存了六座。洞窟的建筑装饰和壁画中的装饰以及丝织、用具等工艺美术史的材料也无比的丰富。这一些都是非常稀罕而珍贵的。此外，一九〇〇年左右又曾在十七号窟内发现一个内容非常丰富的藏经洞，其中堆积着数以万计的从公元五世纪到十一世纪的文献、书籍、画卷、丝制品等。文献书籍中包括佛经、道经、儒书、字书、地志、小说、诗词、通俗词曲、俗讲、信札、帐簿、医卜、户籍、契据、状牒等。使用的文字种类也很复杂，除绝大部分是汉文外，还有藏文、印度文、怯卢文(一种古代印度地方的文字)、康居文(一种中亚文字)、古和阗文、回纥文(古维吾尔文)、龟兹文，其中很多

是今天已经无法辨认的文字。这些典籍对于了解西北及中亚各民族的古代历史有重要价值。画卷多是佛教画。其中有最早的版画史资料。敦煌发现这些材料是了解古代社会、文化和美术的重要依据。

敦煌莫高窟在经过千余年的废弃与二十余年的劫夺之后，在解放以后得到真正的重视与应有的保护。系统的研究工作也正在逐步开始。

敦煌莫高窟的修建，据唐代的文字记载（莫高窟三三二窟的李怀让《重修莫高窟佛龛碑》及一五六窟前壁上墨书《莫高窟记》），是在符秦建元二年（公元三六六年，东晋名画家顾恺之活跃的时期），有沙门乐僔西游到了敦煌，其后又有来自东方的法良禅师，先后各造了相邻近的佛龛。这是莫高窟的开始，但现在都已不存在了。现存四百九十余个洞窟。以壁画为代表，一九五一年统计的结果是：魏代二十二，隋代九十六，唐代二〇二，五代三十一，宋代一〇〇，元代八，清代四。魏代洞窟多集中在第二层的中央部分约二百米长的崖壁上，隋代的修建是从两端分别向南北延长。唐代的洞窟继续向南北两端发展。宋代以后各窟，多是用旧窟重修改建的。这些洞窟中的魏代到宋代的一部分比较重要，因为这一时期现存的美术实例非常稀少，而特别是绘画艺术的实例，但莫高窟的遗存是异常丰富的。莫高窟的壁画、雕塑和装饰美术可以看出中国古代宗教美术的发展的脉络。

二、莫高窟的北魏洞窟壁画

莫高窟的早期洞窟和洞窟中的壁画，可以说明外来的宗教艺术对于直接描写生活的传统绘画的影响。

莫高窟现存洞窟中时代最早的是十六国和北魏时期的二六七——二七一、二七二、二七五、二五一、二五四、二五七、二五九等窟。

二七二窟、二七五窟和二六七——二七一窟特别值得注意。二六七——二七一窟以二六八窟为主室，其他各窟为附室的毗诃罗式（或称僧房式，僧徒修养用功之处）的洞窟。其中十六国壁画已被隋代壁画覆盖。这一组洞的建筑形制和二七二、二七五两窟的窟形与壁画，以及三者的关系都是独具特色的，而被认为有可能是已知最早的洞窟之一。

二七二窟、二七五窟的十六国时期的壁画有特殊风格：土红色的背景上布满散花，人物半裸体，有极其夸张的动作，人体用晕染法表现体积感及肌肤的色调（但因年代久，颜料变色，我们只看见一些粗黑线条，而根据某些保存了原来面貌的壁画片段，可知那黑色原来都是鲜丽的肉红色）。具有这样风格的二七二窟菩萨像，和二七五窟的《尸毗王本生故事图》，都是有代表性的作品。

菩萨像，身体重量放在右脚上，姿态从容妩媚，说明此一时期处理佛像形象的新的方式，是根据现实生活选择了被认为美丽的姿势来加以表现的。这一菩萨像和其他菩萨一样，都是从生活中进行摄取并进而加以提炼的美的形象。

《尸毗王本生故事图》画面上尸毗王垂了一条腿坐着，有人用刀在他腿上割肉。另有人手持天平，在天平的一端伏了安静的鸽子。这样虽也说明了故事内容的一部分，然而还不能比较概括地说明下述全部情节。如：佛的前身的尸毗王为了从鹰的口中救出鸽子的性命，愿意以和鸽子同重量的一块自己的肉为赎。但割尽两股、两臂、两胁、全身的肉，都仍然轻

于鸽子，最后决心自己站在秤盘上去。结果天地震动，尸毗王得到完全平复，且超过以往。尸毗王本生是北魏佛教壁画和一部分浮雕中流行的许多本生故事之一。这些本生故事都是说佛的前生如何为救助旁人而牺牲自己的故事，借以宣传佛教教义。

北魏洞窟一般形式是有前室及正室两部分。前室作横长方形，具向前向后两面坡的屋顶，椽与椽之间有成排的忍冬花纹装饰(称为"人字坡图案")。正室方形，中央有一中心方柱。中心柱上有佛龛及塑像。四壁都有壁画。窟顶装绘着划分为方格的平棊图案。如二五四、二五七两窟就都是这种形式的。这种形式是北朝后期最流行的一种"制底窟"的形式("制底窟"是印度名称，即礼拜殿，是毗诃罗式以外的另一种重要的石窟形式)。也有的洞窟没有中心柱，则后壁有龛及塑像，窟顶作"斗四藻井"(正方形中按照对角线方向层层嵌入逐渐缩小的正方形)。

二五四窟和二五七窟的壁画比较丰富。其中二五四窟的《尸毗王本生故事图》(图100)、《萨埵那太子本生故事图》和二五七窟的《鹿王本生故事图》是有名的北魏代表作。

萨埵那太子本生是另一劝人舍己救人的故事。古代一个国王的三个太子到山林中游猎，看见母虎生了七只小虎，方才七天，饥饿不堪。最小的太子萨埵那是佛的前身，大发慈悲的心肠，劝走了他的两个哥哥，就脱了衣服跳下山去，打算牺牲自己的身体救助饿虎。但饿虎已没有力气接近他。他又攀上山头，用干竹刺颈出血，再跳下去，饿虎舐了血，然后啖其肉。他的两个哥哥回来见了，悲痛地收拾了他的骸骨，告诉了他们的父母，为他修了一座塔。此一题材在莫高窟、库

车附近的洞窟壁画和洛阳龙门宾阳洞以及造像碑上的浮雕，有多种不同的处理方法。二五四窟的《萨埵那太子本生图》是把主要情节连续地布置在一幅构图之中。因年久色调变为暗褐间以未变的青绿，倒表现出一种阴暗凄厉的气氛（图101）。

二五七窟的《鹿王本生故事图》是用一长条横幅展开了连续的情节：古代有一美丽的九色鹿王（也说是佛的前身）在江边游戏时救起一个将要溺死的人。被救的溺人叩头拜谢，要给鹿王作奴。鹿王拒绝了，告诉他说："将来有人要捕我时，不要说见到过我。"这时正好有一国王，他是善良正直的，但他的王后很贪心。王后梦见了鹿王，毛有九色，角胜似犀角。她醒后就向国王要求这个鹿的皮为衣，角作耳环，并说：如果得不到，她就因之而死。于是国王悬赏求鹿。那一个被救的溺人，贪图赏格的金银和土地，前去告密。但他的忘恩负义的行为立刻得了报应：身上生癞，口中恶臭。国王带人来捉鹿时，鹿王正在睡着，为它的好友乌鸦所惊醒。鹿王就在国王前诉说了拯救溺人的经过，深深感动了他。国王放弃了捕捉他的计划，更下令全国，可以允许鹿王任意行走，不得捕捉。王后听说放了鹿王，果然心碎而死。这个故事虽然把公平归功于国王的正直，但故事内容体现了对于负义与贪心的谴责（图102）。

这两幅本生图在风格上，特别是人物形象，具有和二七二窟和二七五窟壁画同样的强烈的独特风格。但也明显地承袭了汉代绘画的传统。如树木、动物（老虎、鹿）、山林、建筑物（塔、阙、楼阁），及《鹿王本生图》的横卷式构图，以及每一段落的附有文字榜题（今已漫漶不清），都说明传统绘画在新形成的佛教美术中的重要作用。

佛教的本生故事都是以无止境地、不择对象地舍己救人，绝对地慷慨牺牲自己为主题。这些故事都是利用了人民的口头传说加以渲染而成。所以，不仅在文学的描写上有充满真实的情感和片段，而且在一定程度上反映了人民的善恶判断和在痛苦的生活中产生的幻想和要求。因而人民群众也有可能对之进行自己的解释，以至在一定条件下成为动员起义的口号。北魏时代多起农民暴动，都是在"弥勒下降"建立新的社会秩序的口号下发动起来的。所以，对于萨埵那太子等人的强烈的同情心的想象，宣传舍己救人的美德，在一方面就是反对着任何剥削阶级所共有的自私自利，损人肥己的行为；但既然夸张到了不合情理的地步，敌我不分的地步，其主要的方面仍是利用劳动人民的善良心理，发挥麻醉、欺骗作用，忍受剥削和痛苦的作用。本生故事的思想内容是比较复杂的，所以在不同的场合能起不同的作用。

北魏时代洞窟中表现这些本生故事的壁画，一般是比较简单的。除了在内容上曲折地反映了深受痛苦的人民生活以外，便是一些传统绘画的形象（特别是动物、人马等），一些新创造的人物在动作体态上具有生活的真实感。而在构图上，充分展开情节的能力不高，但形象之间已具有了一定的内容上的联系。而不是单纯的排列。

三、莫高窟的西魏二八五窟及隋代各窟壁画

二八五窟是莫高窟若干最重要的洞窟之一。

二八五窟有年代确切的题识，并且表现出传统风格的进一步的发展和莫高窟与中原地区石窟造像的联系。

二八五窟有大统四年、五年（公元五三七、五三八年）的

题记，是时北魏已分裂为东、西魏。西魏的瓜州（即敦煌）刺史东阳王元荣，大力提倡佛教和佛教造像，元荣曾组织人抄写佛经，以一百卷为一批，传播过数批佛经，他对于莫高窟的发展起了一定的作用。

二八五窟窟顶中央是一"斗四藻井"，四面坡面上画的是日天（伏羲）、月天（女娲）、雷神、飞廉、飞天，还有成排的岩穴间的苦修者。苦修者的岩穴外面，有各种动物游憩于林下溪滨。窟顶的这些动物描写得真实自然而又富于感情。窟的四壁，大多是成组的一佛与二胁侍菩萨。但窟壁最上方，往往有飞天乘风飘荡，最下方有勇猛健壮的力士。南壁中部是《五百强盗故事图》（图105、106、107）。

二八五窟的这一部分壁画和北魏末年即六世纪中叶，中原一带流行的佛教美术，有共同的风格特点。例如菩萨和供养人的清癯瘦削的脸型，厚重多褶纹的汉族的长袍，在气流中飘动的衣带、花枝。建筑物的欹斜状态，树木如唐代张彦远所说的"刷脉镂叶，多栖梧菀柳"。二八五窟是可以和同时代其他各地的石窟及造像碑作比较的。

同时，二八五窟的后壁的佛像，画风也不很相同，其中有密宗的尊神，无疑是二七二等窟画法的最后的残余。除了这一部分以外，二八五窟的壁画可以代表在传统的基础上发展起来的宗教美术的新形式。

莫高窟的北朝后期的洞窟中还有完全承继汉代画风者，例如二四九窟窟顶的狩猎图（图103）。此狩猎图中除描绘了活泼的奔驰着的动物、人马，和山峦树木的骑射图像外，并有青龙、白虎、十二首飑龙等异兽和非佛教神话中的东王公、西王母。四二八窟的《萨埵那太子本生故事图》及《须达那太子本生

故事图》(图104)中都大量地描绘了山林和骑马的景象，更可以说明民间的画师在处理新的故事和新的题材时，尽量利用了自己熟悉的、传统的形象与表现形式，作为取得新的形式的基础。

《须达那太子本生》也是流行的本生故事：一个国王有一只六牙白象，力大善于战斗，敌国来攻时，常因象取胜。敌国的国王们知道了这个国王的儿子须达那乐善好施，有求必应，于是派了八个婆罗门前来找他求象，须达那果然把象牵出来施舍给他们了。他们八人骑象欢喜而去，之后，这一国的国王和大臣都大为惊骇。国王就把须达那和他的妻子儿女一齐驱逐出国。须达那沿路行去，仍不断的施舍，把财宝舍尽之后，又继续舍掉马车和衣服。最后把儿女也反缚了舍给人卖为奴婢，而更要舍掉妻子和自己。故事的结尾是孩子们被卖的时候，为他们的祖父发现了，赎了出来，才把须达那夫妇也接了回来。

隋代统治年代不长，但曾大量修筑石窟，开皇年间也曾遣人前来敦煌。在有隋代壁画的九十六个洞窟中，三〇二窟(开皇四年，公元五八四年)、三〇五窟(开皇五年，公元五八五年)、四二〇窟、二七六窟、四一九窟，都是比较重要者。隋代和北朝晚期的一部分壁画时代界限，不易划分清楚。

这些洞窟的建筑形制和壁画题材，多与北魏时代的相似。窟形是当时流行的制底窟。壁画的布置，则故事画多居于窟顶，四壁常画贤劫千佛或说法图。但佛教故事画的表现丰富，出现很多生活景象的具体描写，如：战斗、角抵、射箭、牛车、马车、骑队、饮驼、取水、舟渡、修塔、捕鱼、耕作、火葬等，都是简单而有真实感。构图也比较复杂并多变化。可

以说，隋代壁画是佛教美术的进一步的成熟。

四、新疆境内的佛教壁画遗迹

佛教是印度传来的宗教，佛教美术最早也发生域外，所以就有了佛教美术的传入中国，影响中国美术的发展的问题。

佛教美术在印度，最早出现于阿育王时代（公元前三世纪）。阿旃陀石窟的壁画也是在公元前后开始的。其题材内容多是佛本生故事和佛传（佛的一生事迹）故事。佛的形象最早出现在公元一世纪末的印度西北犍陀罗地方（今巴基斯坦北夏华一带）。犍陀罗曾一度在马其顿的亚历山大王的统治之下，因而流行着希腊人的艺术。原在中国西北部的大月氏族，因被匈奴族所迫，在西汉时代逐渐转移，最后迁移到中亚的阿姆河以南地区，建立了贵霜王朝。公元一世纪末，贵霜王朝的迦腻色迦王提倡佛教，这时也就产生了所谓"犍陀罗派"的佛像雕塑和绘画。西欧资产阶级学者当最初在犍陀罗地方发现了这种风格圆熟的古代大月氏人的艺术品以后，就断定犍陀罗艺术是希腊艺术的支流，而且是亚洲各地佛教艺术的始祖。但逐渐增多起来的考古发现，日益证明这个论断是过早的。大月氏人的美术在风格上和时代划分上，就不是单一的，而各地的佛教美术也都有自己的浓厚的特色。亚洲各地佛教美术流传有其一定的复杂性的。

犍陀罗的佛教美术是和中国的佛教美术之间存在着一定的关系的。例如早期的镀金铜像的面型，眼和口髭的形式，以及服装的样式都有渊源于犍陀罗式佛像的痕迹。和中国佛教美术的形成与发展有关系的另一佛教艺术学派是印度的笈多王朝（约公元三二〇—六五〇年）的雕刻和绘画。笈多王朝

的佛教艺术有两种式样：摩菟罗地方的和摩揭陀地方的，而分别称为摩菟罗式和摩揭陀式。若与中国古代雕塑加以比较，可见摩菟罗式与北魏时期的造像共同点较多，摩揭陀式则与北齐、隋唐时代的造像更为接近。关于佛教艺术各种流派的特点及相互关系，还需要根据更丰富的材料才可能获得更具体、更明确的正确认识。这里我们将不作详细的叙述。

我国新疆一带也曾发现时代较早的绘画遗迹。楼兰地方的古代寺院护墙板上，画着大眼睛的，有翼的儿童，被认为可能是公元五世纪的作品，绘画风格可以肯定与中亚或印度画风有关，但时代尚值得研究。库车拜城一带(古代为龟兹国)也有七处古代的洞窟寺院，当地人称之为"明屋"(即"千佛洞"之意)，其中数量最大的是克孜尔地方二百三十五个洞窟。克孜尔的一部分早期洞窟是南北朝时代的，但大部分可能是唐代的。龟兹国在汉、唐时代是天山以南的大国和重要的传播佛教的中心，政治、文化和美术上受中原、印度和中亚的影响，而具有自己的特点。新疆其他各地，如焉耆、和阗和吐鲁番也都有佛教美术遗迹发现。其中最多是唐代的。很少有南北朝的作品遗存。而且有明显的中国画风（在第四章再作具体的介绍)。

新疆各地的地方美术对于佛教美术在中国的传布曾起过一定的作用。

五、关于我国早期佛教美术的几个问题

（1）外来艺术的影响与创造，在敦煌莫高窟的雕塑和壁画方面都可以看出，早期的佛教美术中，佛、菩萨、伎乐天人和一部分故事画中的人物，在装扮上(头戴波斯萨珊式的宝

冠，身上是印度式的半裸袒，等等）以至体态上，都是因袭着外来的形象，可能是直接以外来的粉本为根据的。佛、菩萨的形象，由于仪轨规定的限制，若干外形特点以代表佛教教义上的一定意义。否则将会被认为不具备作为礼拜对象的条件。所以，这种因袭是定型化的结果。故事画中的人物形象之保持域外的形式，是因为故事的内容是外国事情，所以也因袭了外来的形象，但构图及环境、道具的描写则不受此拘束，画家可以根据自己所熟悉的生活加以创造。

佛、菩萨等既是宗教形象，同时又是外来的，所以他们与当时当地的现实生活的联系并不密切。强调中国佛教美术中犍陀罗样式或印度笈多样式的论点正是强调这些形象与现实生活距离较远，贬低了它们的艺术价值。

但是根据佛教艺术发展的情况，二八五窟的新形式的产生，具体地说明了从现实生活的观察与理解中创造具有现实意义的艺术形象，乃是不可避免的。

（2）表现能力的提高——域外美术的传来，也有其积极的作用。其积极作用不是在形象的因袭方面，主要的是在处理形象的技术能力方面。首先是人体解剖的知识因而充实起来。早期佛教画中的人物形象的动态表现是极其复杂多样的（多种多样的奏乐、舞蹈的伎乐天和众多人物形象表情变化丰富的降魔变，都可以为例），是以裸体为对象进行了描写的这些因观察、表现裸体所获得的，关于人体解剖的科学知识是有益的。是足以帮助古代画家进一步掌握了人物的动作和在运动中的衣褶变化。其次是域外画中表现立体感的晕染画法，也有助于古代画家对于体积的认识，而提高了线描、着色的表现能力。

这些技术上的进展，事实上都加强了佛教美术从生活中汲取艺术原料的能力，而使古代美术有可能在宗教的外壳中重新走上汉代艺术的直接描写生活的道路。

（3）描写现实生活——西魏壁画（如二八五窟的《五百强盗故事图》）已可见比北魏壁画（如《尸毗王本生故事图》），在人物动作方面和环境的细节方面都描写得更为具体。而现实生活的片断的具体描写，在魏隋之际的佛教故事画中更特别丰富起来。画面上出现很多的生活情节的描写，这是宗教美术的一个进步的征象，说明宗教美术中现实生活的获得优势，并且表示构图能力与表现能力的提高。

第四节　云冈、龙门的北朝石窟造像

一、北魏佛教及石窟造像的历史

鲜卑族的拓跋珪在公元三八六年自称为“魏王”，建立了北魏政权，兼并山西北部的各部落，并进而攻河北省的大部和山东、河南的一部分，掠夺了大量的人口和财富；公元三九八年起定都平城（今山西大同），自称皇帝。拓跋氏在河北山东一带掠夺的人口，被强迫迁徙到人口稀少平城附近。这些人口中间有蒋少游那样的通晓多种技艺的工艺家；同时，长期以来在河北一带已甚普遍的佛教，也开始自燕赵一带大量流传到平城，而且随着北魏政权的巩固，发挥了它的作用。明元帝拓跋嗣的时期提倡佛教，“京邑四方，建立图像。仍令沙门敷导民俗”（《魏书》卷一一四，《释老志》）。而来自河北的和尚法果也明确地宣称：皇帝就是“当今如来”，和尚也应该

对他致敬。

凉州(今甘肃,包括敦煌地区)自前凉(公元三〇一——三七六年)张轨的时期,佛教已有较大的发展。公元三九七—四三九年占据张掖一带的匈奴人沮渠氏的北凉时期,凉州是很多有名的佛教徒聚居的地区。例如来自中亚、翻译了大量佛经的昙无忏,在麦积山创立了自己的学派的玄高,玄高的学生玄绍长住炳灵寺,都是凉州有名的和尚。今酒泉文殊山还保存了沮渠氏时期的佛教遗迹。公元四三九年,北魏太武帝灭凉,徙沮渠氏的宗族及吏民三万户(或作十万户)于平城,据说:"沙门佛事,皆俱东,象教弥增矣。"(《魏书·释老志》)

太武帝拓跋焘的时期,道教徒利用了统治阶级内部的冲突取得皇帝的信任,曾采取排斥佛教——"灭法"的政策。灭法期间(公元四四六—四五二年),佛寺经像被毁,和尚被迫还俗,玄高亦被杀。

文成帝拓跋濬即位后,于兴安元年(公元四五二年)十二月,下令恢复佛教。在灭法期间隐匿起来的和尚师贤和昙曜,先后担任了统领佛教事务的官职,此官职先名"道人统",由师贤任之。师贤死后(公元四六〇年),昙曜代之,改名为"沙门统"。师贤和昙曜都是当年来自凉州的和尚。在恢复佛教的同一年,曾按照拓跋濬的身材,雕造石佛像,据说,石像的脸上和身上的黑斑,和拓跋濬身上的黑子一样。兴光元年(公元四五四年),又下令在五级大寺,为拓跋珪以来的五个皇帝铸造了五尊硕大的释迦立像,都是高丈六,用了赤金(铜)二万五千斤。这些举动都说明北魏流行的思想是帝王即释迦,佛教和政治在当时是密切结合的。

昙曜作了沙门统(公元四六〇年)以后,为佛寺取得剥削

农民的权利，向皇帝索取了一部分户口为“僧祇户”（每年纳谷六十斛）及“浮图户”（为佛寺服役并从事生产劳动）；翻译了一部分佛经；而他在佛教活动中最大的工作是主持开造了世界驰名的、在中国古代雕塑艺术史上有重要地位的云冈石窟。

文成帝拓跋濬的父亲（拓跋晃）和儿子（献文帝拓跋弘）都信仰佛教，与僧人有交谊来往，并大修“功德”。他的儿子诞生的一年（皇兴元年，公元四六七年）拓跋弘在平城修建了永宁寺，其中构七级浮图（七层的佛塔），高三百尺，据说：“基架宽敞，为天下第一。”又在天宫寺造释迦立像，高四十三尺，用赤金十万斤，黄金六百斤。不久（公元四六九年前后），又构三级十丈高的石浮图，上下都是用石块按照木构建筑修成的。他在公元四七一年让位给他的儿子孝文帝拓跋宏，自己就以皇帝的父亲的地位成为积极提倡佛教的虔诚的信徒。因而，在他的影响下，北魏的佛教和佛教艺术大大地发展起来。

孝文帝拓跋宏重视佛教的传播和教义的探讨，他曾在云冈继续修筑石窟。同时他在政治上积极推行汉化政策，并迁都到洛阳（公元四九三年）。洛阳自龟兹高僧鸠摩罗什在长安传道、译经的时候（公元四〇一——四一三年）起佛教已盛行，公元五世纪末到六世纪初，作为北魏的都城，乃成为北方佛教的重要中心。

孝文帝迁都洛阳以后，不仅聚集了一些精通佛教的有学问的和尚，并且在洛阳龙门，仿照云冈，修建了大规模的石窟。龙门石窟的修建工作，在此后五十年中一直在继续。北魏的皇室，孝文帝的冯皇后，宣武帝拓跋恪，他的皇后胡氏（史书常称为胡灵太后），以及一些贵族，都是狂热的佛教信徒。他们为了死后赎罪并修来世，在这种信念下，佛寺、佛

塔的修筑，佛像的雕造，在洛阳以及其他各地，都兴起了一个高潮。

宣武帝拓跋恪在恒农荆山造珉玉丈六像，并于永平三年（公元五一〇年）迎置于洛水傍的报德寺。又在洛阳建立瑶光、景明、永明诸寺。瑶光寺有五层浮图，离地五十丈，寺中有尼姑住的房屋五百余间。景明寺和永明寺都有房千余间。景明寺曾被描写为"复殿重房，交疏对雷。青台紫阁，浮道相通。虽外有四时，而内无寒暑。房檐之外，皆是山池。松竹兰芷，垂列堦墀。含风团露，流香吐馥"（《洛阳伽蓝记》）。正光年间胡灵太后造七层浮图，离地百仞。永明寺是为外国和尚建立的，可居三千余人。熙平元年（公元五一六年），按照平城的旧式，在洛阳也增建了永宁寺，中有九级浮图，离地千尺，在百里以外就可以遥遥望见。上面有金铎一百二十，金铃五千四百枚，有风的夜晚，铃声在十余里地以外都可以听见。浮图北的佛殿，形制和皇宫的正殿"太极殿"相似，中有丈八金像一尊，中长金像十尊，绣珠像三幅，织成像五幅。因而永宁寺为历史上罕见的巨大的佛教建筑。洛阳城内的佛寺数目，到北魏末，达到一千三百六十七所，在河阴之变（公元五二八年）以后，遭到严重的破坏。武定五年（公元五四七年）杨衒之所见到的洛阳，已甚衰落，而仍有四百二十一所寺庙。杨衒之曾把他的所见写成《洛阳伽蓝记》一书。

北魏末期（约公元五〇〇一五四〇年），以龙门石窟和洛阳永宁寺为代表的营造佛寺、佛像的风气，蔓延到其他各地，则出现了三万多佛寺，二百万僧尼的畸形现象。

石窟造像的修建，在北魏末期在各地普遍出现，其中有名而且比较重要的，有：甘肃敦煌莫高窟，永靖炳灵寺，天

水麦积山，辽宁义县万佛峡，河南巩县石窟寺，等等。造像碑及单躯的石造像也很多。

公元五四〇年前后，北魏分裂为东、西魏。佛寺、石窟、造像等仍在不断继续建造。特别是在北齐夺取了东魏政权以后，在河北响堂山和山西太原天龙山的大规模的石窟修建又恢复起来了。北齐时代开凿的若干石窟都成为隋代石窟的先驱。北周夺得西魏政权，北周武帝宇文邕在听取儒、道、佛的三方争辩以后，严格地制止佛教和道教的流传，并制止了大规模修建寺庙。公元五七四—五七七年数年之间，佛教曾受到暂时遏止。麦积山曾保存了北周时期的一些佛教遗迹。

二、云冈石窟的雕刻艺术

（1）云冈石窟寺，在山西大同之西三十里的云冈堡。山名“武州山”。前临河水名“武州川”。

石窟的开始修建，《魏书》上是这样讲的：“……和平初（公元四六〇年），师贤卒。昙曜代之，更名“沙门统’。初昙曜以复法之明年（公元四五三年），自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马衔曜衣，时以为马识善人，帝后奉以师礼。曜白帝（文成帝）于京城西武州塞凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。”（《魏书》卷一百一十四）

文成帝之后，孝文帝时也继有修建，除了帝室和贵族们修建的大石窟外，小窟小龛的修建最迟延续到正光末年（公元五二四年）。

云冈石窟沿着武州山南麓，自东向西绵延一公里，全部编号为四十三个洞窟，其形制较大的洞窟（长宽超过五、六米）

约二十余个，其他还有一部分洞外的佛龛。其间有两个崖谷，将石窟群分为东、中、西三区。东区为第一、二、三、四各窟。中区为第五——第十三窟。西区为第十四——第二十窟及西端诸小窟（第二十一——第四十三窟）。石窟大都暴露在外，仅第五、六窟前有清初顺治八年（公元一六五一年）修建的木构建筑物一组。但云冈石窟在古代可能是全部都有木构的廊阁殿堂的。北齐郦道元所见到的云冈石窟寺是："山堂水殿，烟寺相望。林渊锦镜，缀目新眺。"（《水经注·漯水》条）可见当年四周环境原来不是如今天那么荒瘠的。

（2）云冈石窟群，如果按照修建年代及风格变化，大致可以下列四组石窟为代表：

（一）昙曜五窟，即第十六——第二十窟。

（二）第七、第八双窟。

（三）第五、第六双窟。

（四）末期窟龛，第十一——第十三窟外檐上方各龛。

昙曜五窟，即在昙曜建议下最早修建的一批洞窟。修建时期大约在文成帝和平年间（公元四六〇—四六六年），这五个窟都是平面作马蹄形，本尊（每一洞中的主要形象）都是非常硕大、雄伟。十六窟、十八窟，都是释迦立像。十七窟是弥勒菩萨交脚坐像，第十九窟和第二十窟是释迦盘足趺坐像，高度为一四米——一七米不等。本尊左右两侧皆胁侍佛。十九窟则两胁侍佛分处于左右两小洞中，三洞作为一组，而成为云冈最大的洞窟。昙曜五窟的每一窟内，空间几乎全被本尊大像占据，余地不多。二十窟因为外缘及顶部塌毁，大坐佛完全暴露在外（图113）。昙曜五窟壁面上半部布满千体佛（千体佛表示释迦的无数化身，分赴四方说法）。十九窟中央

窟的南壁上方，在千体佛中间，出现大型的释迦立像和他的儿子罗睺罗合十供养像。一般洞窟壁面主要部分则为大型佛龛，其中雕出释迦趺坐像、立像，或并坐的释迦佛和多宝佛，或弥勒菩萨的交脚坐像。佛龛的位置与排列，都是经过周密设计而安排的。昙曜五窟中也往往有若干小龛（多在窟壁下方，或明窗的侧面等不显著的地方），多是北魏后期陆续增添的。

昙曜五窟的主要佛像在服装样式上不全相同。第十七窟——第二十窟的本尊都是"偏袒右肩式"——衣服从左肩斜披而下，至右腋下，衣服的边缘搭在右肩头，右胸及右臂都裸露在外。衣褶为平行、隆起的粗双线。第十八窟和二十窟的左右胁侍佛是"通肩式"——宽袖的薄薄的长衣紧紧贴在身上，随着躯体的起伏形成若干平行弧线，领口处为一披巾，自胸前披向肩后。以上两种衣服的式样在早期的佛教的形象中是很流行的，虽然多少有些不同的变化。第十六窟的本尊是"冕服式"——衣服为对襟，露胸衣，胸前有带系结，右襟有带向左披在左肘上。衣服较厚重，衣褶距离较宽，作阶段状。第十九窟右胁窟中垂脚而坐的大佛，衣服也作此式。

这种衣服式样和衣褶处理的不同是云冈雕塑时代发展中的一个重要标志。一般地说："偏袒右肩式"及"通肩式"是较早的，即根据了外来粉本的形象。"冕服式"是中国风的佛像的特点。联带地，某些菩萨像的中国式样是下身著裙，上身为自左右两肩披下的两条飘带，十字交叉在腹前，而代替了偏袒式上身悬挂缨络的装扮。

此种服饰上的变化，虽然重要，但尚不能机械地运用为划分时期的标准。因为，第十六窟也不能因而断定为后期作品，

而且在其他各地的石窟（如龙门的古阳洞左右两壁第三列有七个龛）修建时期肯定是较晚的，但仍作偏袒右肩式。如果这些例外可以另加考虑，此种服饰样式上的变化可以认为是反映了北魏以鲜卑族为统治者的社会在文化上汉化的结果。孝文帝拓跋宏在太和十年（公元四八六年）开始以汉族服装作为官服。他自己也在新年的朝会上服"冠冕"。所以，这种汉族式服装作为一社会变化出现在佛教艺术中，应该是在公元四八六年前后。这一变化也是佛教艺术中国化的重要征象。

第七窟和第八窟是成对的"双窟"，都是在"冕服式"佛像出现（公元四八六年前后）以前修建的。第五窟和第六窟也是成对的"双窟"，则是"冕服式"佛像的最集中而有代表性的洞窟，大概是公元四八六年以后修建的。

第七、八窟都有前室后室两部分，前后两室都是四壁成直线的横长方形平面。这种四壁成直线的长方形平面的洞窟（无论有无前室），是南北朝时期完全中国形式的洞窟。第七、八窟北壁的主要佛像都已残毁。这两窟布满高浮雕，特别引人注意的是第八窟入口两侧的浮雕湿婆天像和毗纽天像。湿婆天（或称"大自在天"）在印度神话中为护法神。像作三面八臂，跨在牛背上，手执葡萄（象征丰收多产）、弓矢（象征破坏）、日月（象征法力）。毗纽天（或称"那延罗天"）为世界之守护者。像作五面六臂，骑孔雀（图118）。这两个浮雕像，身体筋肉柔软松弛．面部圆浑，口边流露笑意，富于表情。像的样式可知是根据了外来的粉本，但面部的表情的处理则是它的雕造者的创造。牛及孔雀的形象坚实有力，承继了汉代艺术的传统，这也可以说明云冈艺术的基础。

第七窟内面入口上方有一列六尊供养菩萨像，皆胡跪，头

上作高髻，有飘带飞扬，面部都是沉静的笑，十分优美动人。因而第七窟也称为“六美人窟”(图116)。

第五窟和第六窟，曾被认为可能是孝文帝拓跋宏为纪念他的父亲和母亲(献文帝拓跋弘及其后李氏)而建。这两窟是晚期(太和年间)诸窟中之最大者(图117)。

第五窟的本尊释迦佛，高约一八米，足趾长约四·六米，中指之长约为二·五米，为云冈造像中之最大者。第六窟，中央为一方柱，四面的主要部分雕刻立佛像。这些佛像都是作“冕服式”。“冕服式”的特点，除前述者以外，其长裳下部象扇形那样向两侧翻转飘扬，衣缘成极有规律的连续波状线。第十一窟及第十二窟的南壁上方却有一列七尊立佛(即佛经所谓“七佛”，释迦及代表其前世诸身的六佛)，也是此种样式佛像的代表作。

第六窟的佛传图浮雕共十七幅，分别刻在洞窟各处。在人物动态和人物与背景的关系上，与汉代的画像石艺术接近(图119、120)。这一组连续性故事画在云冈艺术中是罕见的表现。云冈的佛经故事很少，尤其很少故事用连续图表现出来的。例如第十二窟的佛传和本生故事十余幅，都是以佛像为主体，四周或下方点缀以与故事情节有关的形象。

第九、十窟也是比较值得重视的双窟，可能是当时有名的宦者钳耳庆在太和末年间修筑的。这两窟内，布满高浮雕，富于变化而最为巧丽。前室及后室的东西两壁及入口两侧，都是有计划地布置了各种佛龛(如释迦坐像，释迦、多宝并坐像，弥勒交脚坐像等)和力士、天王等像。九窟后室入口上面有石门雕刻，十窟后室入口上面有须弥山的雕刻，都是非常华丽繁复的。九、十两窟，布置和雕刻的题材及风格，都是有时

代特点的。两窟的本尊大像和两窟其他雕刻一样，都经后世修补彩绘，完全丧失原来的风格。

云冈石窟的修建在太和十七年(公元四九三年)迁都洛阳以后，就不再有大规模的进行了。第二十一——四十三窟，大约是太和十七年以后，甚至公元五〇〇年以后凿成的。这些洞窟都较小，仅第三十九窟中有一塔柱，内容较丰富。末期窟龛的比较重要的，是第十一——十三窟外壁上方的许多小龛。此外，在各大窟的壁角也有些小龛，可能是最后凿造的。例如：第十一窟中有太和七年铭及太和十九年铭，第十七窟中有太和十三年铭，都说明有后来补刻了许多小佛龛的事实。第四窟有正光□年铭(五年？公元五二四年)，在第四窟，可能代表了北魏时期最后的凿造。

第十一——十三窟外壁各小龛，都有少量的佛像及菩萨像在内。这些佛像和菩萨像都具有北魏晚年造像的、瘦削形秀骨清像的一些特点：面型较长，较瘦，颈较长，宽肩，身躯前倾，嘴边表情是冷静而含蓄的会心微笑(图121)。

云冈第三窟是特殊的。此窟的修建并未完成，只有中央一佛二菩萨三尊像。这些像在造型上都很丰满，衣服紧贴身体，具有唐代雕塑的类似风格；因而曾被研究者认为是隋代或唐初的作品，或认为是唐以后的辽代的作品。其年代，由于尚无其他有确实可靠的纪年证据的作品足资比较，故仍是一不能解决的问题。

辽代在云冈也曾大力经营，除了修建木构建筑，及修补旧像外，也增添了一部分小型雕像。

(3) 云冈石窟是我国内地已知现存的最早的石窟，在美术史方面，其重要价值乃在于制作的巨大规模，立体造型能

力的发展，多种形象，特别是富于内心表情的形象的创造。

云冈石窟制作规模的巨大，首先见于在石壁上雕出的那些高达一四——一八米的硕大的佛像。这样的佛像有七尊之多(昙曜五窟、十三窟、五窟)。这些佛像体积庞大，而且能够给人以生命力异常充沛的感觉，所以是雄伟而健康的形象。洞窟壁面布满了千百小龛、造像和各种装饰，不仅意匠丰富，而且雕饰华丽。

云冈石窟的立体造型的能力，在汉代传统的基础上又得到发展。汉代纪念碑的雕塑利用大体大面和掌握统一的完整效果的表现方法，正是这些硕大的佛像之给人以鲜明印象的原因。佛像的主要的表现仍是正面的。旁侧面在晚期造像中也照顾到了。又能创造筋肉的质感，例如第十八窟大佛的手，柔软有弹性。在大多数的早期佛像上，并且采取了线雕与立雕相结合的传统方法，在圆浑的肉体上用线雕出衣褶，更加强了衣服紧紧裹在身上的印象。云冈很多较小的佛像都是高浮雕，可以看出高浮雕技巧的纯熟，无论形象的任何角度或重叠的层次，都不造成处理上的困难(例如：第八窟毗纽天、湿婆天和第七窟的六供养天像)。又在衣褶、飘带以及背景中的树木、动物(鸟兽)，都成功的运用了装饰性的处理手法，更衬托出形象面部表情的生动效果。

云冈石窟造像中出现了多种宗教形象。这些形象是根据了佛经的规定并参考了外来的粉本的，然而其成为真实生动的形象，而不是死板的无生命的符号，乃是中国古代工匠的创造。因而在后期就出现了中国式的佛像。这些宗教形象是联系着现实生活的。不断地创造出多种雕塑形象，表示着古代雕塑家概括生活能力的提高。云冈石窟，这一现存最早的

石窟，提供了佛（立像、趺坐像以及各种手势）、菩萨、罗汉、苦修者、供养菩萨、天王力士、飞天等各种形象。其中以供养菩萨和飞天姿态变化最多。各种形象，不只在服饰上，而且在造型上（动作姿势和脸部表情），显示出区别。例如十八窟的罗汉头像，头部外形的雕造和神情的刻划都极简洁有力（图114）。第十九窟的罗睺罗的表情十分亲切动人。后期若干洞窟中的飞天，为了表现出飞翔的动态，虽然扭曲得很不自然，但效果真实，可见古代艺术家为了达到表现目的所采取的大胆的独创的手法。

云冈石窟佛教形象的创造中，最大的成功就是佛像和菩萨像的表情的表现。除了特别硕大的佛像以外，一般的佛像，无论早期的或晚期的，都表现出一种温和恬静，含蓄而亲切的笑容；而且在末期的佛像，如第十一窟外壁诸龛的，更带有冥想的，对人世关怀的神情，就更增加了那种笑容的魅力。这是北魏晚年佛像最流行的表情，尽管有表现得成功或不成功的区别，以及一些风格上的差别。

三、龙门石窟的雕刻艺术

（1）龙门石窟在洛阳南十二·五公里的伊阙。伊水两岸，山谷对峙，相传为大禹治水时开，以通伊水，所以名伊阙。大部分石窟（二十八个）皆在西岸，东岸有唐代的少数石窟（七个）。

龙门石窟的开凿，据《魏书·释老志》称："景明（公元五〇〇—五〇三年）初，世宗（宣武帝拓跋恪）诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇太后（孝文帝及其后）营石窟二所。初建之始，窟顶去地三百一十尺。至正始二年（公元五〇五年）中，始出斩山二十三丈。至大长秋

卿王质，谓斩山太高，费功难就；奏求下移就平，去地一百尺，南北一百四十尺。”

“永平（公元五〇八—五一一年）中，中尹刘腾奏为世宗（宣武帝拓跋恪）复造石窟一，凡为三所。”

“从景明元年（公元五〇〇年）至正光四年（公元五二〇年）六月已前，用功八十万二千三百六十六。”

这一段文字记载了龙门石窟进行大规模修建的年代、目的，和耗费的人力。正光四年的三座石窟可能即宾阳洞三窟，事实上在北魏时代并未完成。

根据龙门石窟的铭刻知道，开始造像至少是在太和年间。即早于景明年间。——古阳洞北壁上方有丘穆陵亮夫人为自己已死的儿子造像的铭记，是太和十九年（公元四九五年），这只是高级贵族的私人活动（图130）。丘穆陵亮是孝文帝推行汉化政策及迁都洛阳之举的有力的助手。其后三年（太和二十二年，公元四九八年），比丘慧成（孝文帝的堂兄弟）正式营建古阳洞石窟，并于其中为自己的父亲造了一尊石像。这样的动机也说明龙门石窟是云冈的继续。

龙门石窟造像最盛的时期是北魏晚年，即公元五〇〇—五四〇年。东魏时期和西魏短期占领期间，北齐和周时期，以至隋代都有少量的造像，而不再有大规模的修建。

龙门重新又成为石窟造像活动的中心是在唐代高宗武后（她曾长期住在洛阳）中宗的时期（公元六五〇—七一〇年），在玄宗李隆基的时期又开始沉寂下去。龙门的唐代石窟造像将在下章来谈。

龙门的北魏石窟，有宾阳洞、莲花洞、古阳洞等八个较大的窟和另外四个小窟。

宾阳洞，一般是指宾阳三洞的中间一洞，它与左右两洞成为一组，即公元六世纪初北魏帝室修筑而未全部完成者。宾阳洞左右两洞除窟顶的莲花及飞天外，主要的佛像大概都是隋唐之际雕成的。宾阳中洞全部为北魏时完成，从其规模，而且以其布局的完整性来看，为北魏石窟的重要代表作。

宾阳中洞洞口作尖拱形。洞口两侧石壁上雕出怒目蹙眉象征其孔武有力的力士，右手五指张开置于胸前，极有神气。

洞窟平面为深一一米，面宽一一·一米。正面有一方坛，坛上为本尊坐像，左右为二罗汉，二菩萨，共五尊构成一组(图122)。坐佛前有两头石狮分列左右侧。左右两壁皆一立佛，二菩萨胁侍，佛及菩萨身后及头后，如一般惯例都有雕饰华丽的背光和项光。藻井为椭圆穹形，与四壁相接，无明显的界限，中央为一两重瓣的大莲花，其四周有十个奏乐的飞天，裳带飘扬。洞窟前壁左右为浮雕，浮雕分上下四层：维摩文殊、须达那太子本生及萨埵那太子本生、帝后供养图、十神王。洞窟地面模仿地毯，雕出走道及莲花装饰图案。

这一洞窟的布置是以本尊为中心，其他各种形象及装饰都是紧凑的互相联系，产生照应及陪衬作用，而在设计意匠中，又充分利用主从，加强与减弱的手法，以突出集中到本尊身上的宗教主题。这一洞窟的完整的布局，代表着北魏末期佛教庙堂的流行样式。这一完整布局的出现也说明佛教艺术的成熟。

宾阳洞的佛像和菩萨像，是云冈第六窟冕服式佛像的继续。服饰及面型都很类似。但面型稍长，脸的下半部加大，鼻稍宽。头与身的比例，约为一比四或五，所以产生格外厚重的感觉，而成为一具有自己特色的型式(图123)。

宾阳中洞前壁的浮雕，是了解当时绘画艺术水平的重要参考品，可以了解绘画艺术的构图和线条的表现力，以及装饰性的设计。帝后供养人的浮雕在前一节已经谈到。维摩文殊，作为南北朝流行的艺术题材，龙门石刻和云冈石刻一样，时常在一些佛龛的上部或有空隙处加以表现，而宾阳洞的浮雕幅面较大也最完整。维摩诘的形象以现实生活中人物为依据描绘的。须达那本生及萨埵那本生，在敦煌壁画中很多，在内地却不是十分流行的。宾阳洞的浮雕是用独幅的画面加以表现的，不是敦煌壁画的连续性的形式。

莲花洞宽六·一五米，进深九·六米，高六·一米，是狭长而深的洞窟。中央为五·三米高的立佛，其旁有二菩萨胁侍，佛与菩萨之间，后壁上左右各有一罗汉浮雕。窟顶中央为一美丽的大莲花图案，花瓣微凹，极富于真实感，而又有装饰性，充分发挥了雕刻的特长(图126)。洞口拱门上，浮雕熊熊的火焰纹，非常生动，是北魏装饰纹样中发展了汉代的飘动的云气的处理方法，而获得成功的代表作(图125)。莲花洞内壁上有很多小佛龛，都是当时人陆续雕造的。纪年最早的为正光二年(公元五二二年)，可想莲花洞最初修建可能是在神龟正光之间(公元五一八—五二五年)。

古阳洞四壁布满佛龛，充分代表了北魏末期贵族社会中崇尚佛教的风气。如前所述，自丘穆陵亮夫人开始凿造一龛以后，比丘慧成发动之下修成了全洞，并为自己死去的父亲修建一龛。于是，古阳洞就成为北魏高级贵族们发愿造像最集中的一个洞窟。他们在所修造佛龛旁，凿刻上“造像铭”，记录了自己的姓名、年月，及造像的动机。这些凿刻的字迹，是研究北魏书法艺术的最好的标本。过去曾被收集，编成“龙门

二十品"之类的学习书法的范本。从造像铭中可见，在古阳洞发愿造像的北魏高级贵族，有北海王元祥（孝文帝的兄弟）及其母高氏，齐郡王元佑（文成帝的孙子，孝文帝的堂兄），广川王元略的妃子高氏（孝文帝的从叔母），安定王元燮（他的父亲元休是太武帝的孙子，是孝文帝的亲信），以及元洪略、杨大眼等人。也有很多佛龛是一般的贵族官吏等发愿修建的。

古阳洞的窟形类似莲花洞，而较深，较高。进深一三·五米，宽六·九米，高约一一·一米。本尊已被后世修改，成为道教的形象，所以古阳洞也称为"老君洞"。胁侍菩萨立像，有优美的姿态，从侧面看，上半身微向后仰，两足力量不平衡，已超出了呆板直立的阶段。古阳洞壁面满布大小不等的各种样式的佛龛。左右两壁各有大型龛排成较整齐的三排，每排四个（右壁最下一排因未完工，所以只有两个龛）。每一龛中，有一释迦佛坐像，或一弥勒交脚坐像，或多宝释迦二佛并坐像。佛龛的上部的横额，样式有数种不同的变化，而且和佛像背后的背光及项光一样，富于装饰性。在各大龛之间空隙处，有后来加雕的许多小龛（图128）。这些大小龛中的佛像，特别是各大龛的佛像，都是有时代的代表性，是标准的北魏晚年流行的瘦削形的秀骨清像，台座上垂落的裙裾衣褶却繁复而富有韵律感。

龙门的北魏石窟，此外还有：魏字洞、药方洞、火烧洞及石窟寺洞等。其中以石窟寺洞最近清理出来的供养人行列浮雕，以其构图的优美，最值得注意（图131）。

龙门北魏石窟是公元五〇〇—五四〇年间雕塑艺术最集中的地方。这些造像具有自己的地方性，也表现出一般的时代风格和艺术水平，如宾阳洞的佛像和菩萨像的厚重，古阳

洞的菩萨立像的优美，壁龛中佛像的清秀，宾阳洞供养人行列浮雕的构图的紧凑，莲花洞的拱门火焰和窟顶的莲花，以及古阳洞的各种龛楣装饰，也表现出建筑与雕塑表达统一的主题的设计意图（如宾阳洞），以及帝室、贵族们造像的狂热（如古阳洞）。

北魏后期，开窟造像的风气风行于贵族中间，各地也都出现石窟。

辽宁义县万佛峡（在县城西北九公里，大凌河北岸，共十一窟）是太和二十三年（公元四九九年）营州刺史元景所创建，大约是在公元五〇〇—五二〇年前后完成的。

河南巩县石窟寺（在城西北三·五公里，洛水之滨，邙山之阳）共有五窟。修建时期大约在公元五〇〇—五三〇年之间。四、五两窟之间岩壁上露天大释迦立像和二胁侍菩萨，都与龙门宾阳洞的立像相似，具有厚重感。第五窟甚完整，规模较大，也有内容丰富、有装饰性的大幅供养人行列浮雕。巩县二、三、五各窟都是方窟，有中心方柱，这是云冈第六窟和敦煌北魏各窟流行的形式。巩县石窟寺虽然石窟规模不大，然而在研究石窟艺术发展方面，因为它们出现在北魏造像的最后的阶段上，具有鲜明时代特点，是值得注意的（图132）。

此外，炳灵寺、麦积山也都有北魏末年的石窟造像，将于下节介绍。

第五节　炳灵寺、麦积山及其他北朝末期的石窟造像

甘肃地区在南北朝初期是佛教的中心，在文字记载中也见

过石窟造像之类的活动。沮渠氏的“凉州石窟”(公元四世纪初)就是其一,而现在尚难完全确定其真实的所在,可能即武威天梯山石窟。但天梯山现存石窟多系隋唐以后者。酒泉文殊山除了北朝制底式的石窟外,还有一些有铭文的经幢残石,多系沮渠氏的年号(公元五世纪初)。敦煌莫高窟开创时期的遗迹目前也不可考。现在甘肃河西一带的石窟多是北朝时期开凿的,至于炳灵寺和麦积山,虽也有关于南北朝早期的佛教的活动的记载,然而现存实物遗迹和敦煌莫高窟一样都是时期稍迟,是在中原一带流行的石窟造像风气传播影响之下产生的。

一、炳灵寺石窟雕刻艺术

炳灵寺在甘肃永靖县西北黄河北岸小积石山的丛山中。“炳灵”乃藏语“十万佛”的音译,炳灵寺即万佛寺之意。又称“唐述窟”。“唐述”或“堂术”是藏语“鬼”的意思,因为传说看见山上有神鬼往来。有的记载认为自西晋太始年间(公元二六五一二七四年)就开始有石造像(《法苑珠林》卷五十三)。但据知至少在公元五世纪初已有高僧玄高、昙弘、玄绍曾住在此处。堂述山已经是有名的佛教中心。

炳灵寺现存窟龛共编号一二四,其中魏窟十,魏龛二,此外除了明代五窟以外,都是唐代的。在八十窟外发现延昌二年(公元五一三年)年号的铭记,可以说明现存各北魏窟龛的雕造时期大约为北魏末。

炳灵寺北魏窟龛的主要佛像,往往是释迦、多宝二佛并坐,如:二、七九(图133)、八〇、八一、八二、一〇〇各窟,内容较完整的为八〇、八一、八二等三个窟,都是方形窟。正面及两侧的佛像,分成三组,这种布局,和龙门宾阳洞相似。

每组的组成不同，一般的应该是一佛二菩萨，但八〇窟较特殊，正面为释迦多宝及二胁侍菩萨，右侧为一佛二菩萨，但左侧为文殊菩萨立像及二菩萨。窟中壁上除偶有整幅的浮雕外，多是明代的壁画（有密宗色彩），不是如龙门那样有很多小佛龛。

炳灵寺的造像也是一般的北魏末期的瘦削形秀骨清像，但也具有自己的特点：面型较宽而方，眼、腮、口在同一个平面上，正面看来较平，但神情刻画仍达到此时期的共同水平，特别是某些佛像，低垂而紧闭的双目的上眼睑的处理，特别有真实感。

二、麦积山石窟雕刻艺术

麦积山在甘肃天水东四十五公里，是秦岭山脉的西端，山的形状如麦秸垛，因而被称为"麦积山"或"麦积崖"（图134）。麦积山在南北朝初期，是西北佛教的重要中心。有名的禅师玄高、昙弘等和僧徒百人住在麦积山（公元四二〇—四二六年）。北周时，文帝皇后乙弗氏死后，在麦积崖为龛而葬（公元五三九年）。公元五六五—五六六年，北周的秦州大都督李允信，造七佛龛，有当时著名的文学家庾信撰写了《秦州天水郡麦积崖佛龛铭》。唐代麦积山仍继续有修建，但唐代中叶（公元七六三年）为吐蕃族占据。五代和宋代以及明清，麦积山皆未荒废。所以麦积山有北魏、北周、隋代、初唐、宋和明清的壁画、雕塑及建筑。甘肃时常有地震，据文献记载，从公元六世纪到十八世纪有过八次大小地震，所以自然力量的损坏很严重，后代的修补也很频繁。往往有的窟是魏代修建，而壁画是明代重绘，也有的窟是魏代壁画，唐宋时代重修的塑像，呈非

常错综的时代关系。

麦积山高一四二米，都是悬崖凿窟，用栈道相通。例如：散花楼上七佛阁，下距地面为五二·一一米。麦积山的窟龛已经编号的有一百九十四个。窟内造像，因为石质是与敦煌莫高窟类似的砾岩，所以多泥塑，少数石刻是自他处运来的。壁上有壁画。

麦积山有北魏时代的塑像，但也保留了很大部分西魏和北周时代的作品（塑像和壁画），为佛教艺术在北周时代（亦即在龙门石窟以后），在西北地区的发展提供了罕见的重要材料。

麦积山的北朝末期的造像，首先引起注意的是一部分薄衣式的佛像和菩萨像：偏袒右肩、衣裙裹在身上，衣褶为划出的凹线（一〇〇、一一四、一一五及一五五窟）。这一类型的造像，由于一一五窟佛座前有景明三年（公元五〇二年）张元伯的墨书发愿文，应该认为是麦积山的早期的样式。这种样式的菩萨像在麦积山虽然姿态呆板，然而颇能见出体格之美。

麦积山的北魏——西魏——北周间的造像，可以一二三、一二一、一二七、一三三各窟为代表。

北魏、西魏、北周间的石窟多为方形窟，或平顶，或加复斗。窟中布局大体都是三组造像，分别安置在正、左、右三面，每一组都是一佛二胁侍。胁侍一般的是菩萨，但也有比丘或供养人。一二三窟左右两壁的外侧，是一个男童和一个女童，形象非常真实可爱（图135）。左壁的坐佛也以单纯的外形表现出内心的宁静，以及那一对男女童子成为这一时期优美的代表作。一二一窟的左右壁角两对比丘似在喁喁耳语，

互相联系的富有表情的姿态，达到了一定的艺术上的成功（图136）。一二七窟正壁一龛。龛内是一垂足坐佛和二菩萨，都是石刻。坐像及其背后的项光、背光组成一完整的整体，背光和项光中的飞天，围绕着坐佛而飞翔，这是在当时长期实践中创造出来的一种富有效果的形式。这一石造像面型方而扁，转折柔和，虽不丰满，但已减少了瘦削的印象。衣褶下垂在座前，很自然而有厚重的质量感。这一些是在逐渐改变瘦削型形象和衣褶的规律化处理的征象。一二七窟有麦积山诸室中规模最大的壁画，但已为后代熏黑。正壁模糊难辨，左壁为"维摩变"，右壁为"净土变"，前壁门楣上绘"七佛"。其他尚有"舍身饲虎"，以及骑射、狩猎等图像。色彩强烈，表现动态很成功。

一三五窟是魏——周时代的一较大洞窟，其窟型、布局和造像，与上述各窟相似。正壁的壁画作骑马的场面，色彩很鲜明，马的动作劲健有力。

一三三窟（或称碑洞）中的十余组塑像、壁上的影塑、保存在此窟中的十八座完整的造像碑，以及迎门而立的三米半高的接引佛，都是麦积山的重要作品。一三三窟形制结构特殊：主室的后、左、右三壁，都凿有深浅不一的佛龛。壁面龛有十一个，里面都有一尊或一组（一佛二菩萨）佛像。这些佛像都是麦积山此一时期塑像代表作。第十一龛中有影塑的飞天和山峦、贵族等的形象贴在壁面上，姿态自然而优美。窟中贮藏的造像碑也多是此一时期的标准作品（图137）。如第十号碑，中央部分自下而上是释迦、弥勒、释迦多宝的坐像，四周围有十幅佛传图及本生图。窟中的大接引佛为隋唐之间的作品。

麦积山的北周时代的壁画是在散花楼上七佛阁（第四号窟）佛龛的上端，共七大幅，每幅四个伎乐飞天。飞天身体之露在衣服外的部分，如面、手、足，都是薄浮雕，其他，如衣服、飘带、乐器、散花等都是用各种颜色彩绘的，表现非常生动（图138）。长廊平棋也有一部分残留的早期壁画，可能是同一时期的。散花楼的上七佛阁，是麦积山三个七佛阁之一（不能确定哪一个是庾信为之著文的）。七佛阁的建筑形式可称为"崖阁"，窟前有廊檐，廊檐以内有并列的七间大龛。散花楼上七佛阁的七间大龛，每一龛内都有一佛和胁侍的二比丘、六菩萨。两龛之间为天龙八部。这些塑像从风格上看，是唐塑，宋补，明代又重修过的。

与散花楼上七佛阁的建筑形式相类似而规模稍小的，是牛儿堂（第五号窟）的四柱三龛式的崖阁。牛儿堂之得名是前廊上有一天王足踏一牛，塑造得真实，为群众所传颂。此天王及牛可能为隋唐之际的作品。牛儿堂的三个龛内的造像多是后代追补。牛儿堂前廊平棋上也有飞天和马、象飞驰的壁画。是北周时代的作品。

麦积山的崖阁都是魏——周时期开凿的，所以保存有早期的壁画。在崖壁上凿出的屋顶及鸱吻的样式、列柱的形状，也都具有南北朝建筑的特点。但这些崖阁中的塑像多是后世的。麦积山的唐宋时期的塑像在后面有关的章节中仍将谈到。

三、南北响堂山、天龙山北齐石窟造像

北齐的石窟造像地点较多，较著名的有河北南北响堂山，山西太原天龙山和分散在山东中部的几个规模较小石窟。

南响堂山与北响堂山相去约三十余里。是北齐的高澄、高

洋兄弟为纪念他们的父亲高欢及其他先祖而开凿的。在北响堂山开了三个大窟(刻经洞、释迦洞、大佛洞),南响堂山开了两个大窟(华严洞,般若洞),其中以北响堂山第六窟(大佛洞)最为宏伟,面宽约一二米,进深约一一米,中央有方柱,面前及左右两面都有一佛二菩萨的三尊龛。本尊表现出北齐造像的新风格:面型圆浑,衣褶贴在身上,处理得很洗练,成匀称而单纯的线。外形上有大片的光洁面。此特点在南响堂山千佛洞的释迦立像及菩萨像上更为明显。第六窟壁上的龛形装饰很华丽,和窟门口的唐草纹都是新的风格,开始了隋唐时代装饰艺术的新趋势。南北响堂山也开始了一龛七尊(佛、比丘、菩萨、天王)的新的组合方式,是隋唐时代比较流行的。

南北响堂山尚有一部分隋唐时代的较小石窟。

响堂山之被选择作为石窟造像的地点是由于北齐在"邺"(今河南安阳)建立了自己的政治和军事中心。高欢死后葬在响堂山(公元五五〇年前后),石窟寺就有灵庙的意义。及至公元五六〇年前后,北齐皇室内部互相倾轧,政治中心由邺移至晋阳(今山西太原),石窟造像也就在太原附近的天龙山开始。

天龙山在太原西南三十里,有大窟十四,其中唐代的造像最为重要(见第四章)。北齐石窟为第一、二、三各窟,规模不大。佛像及菩萨像皆承继北魏末的服饰。但在造型上,犹如麦积山的泥塑,趋向柔和的表情,衣褶亦较自然写实。壁间浮雕罗汉像及窟顶飞天,都保持了更多魏末的传统风格。天龙山的造像没有表现出响堂山那种洗练的作风。

山东中部也分散着一些南北朝时代的小型石窟群。济南

东南三十里的龙洞，有北魏造像。玉函山佛峪寺，有北齐造像。济南附近黄石崖，有北魏、东魏及北齐造像。其中佛峪寺的造像是薄衣式的洗练风格，值得注意。

北齐时代的石窟造像，可以看出在石窟的形制上仍继承魏末的传统；在造像上，一部分继承魏末的样式，和麦积山的泥塑相似，但脸型渐圆，表情柔和，衣褶虽繁复重叠，但不平板程式化，造像的总的趋势是更自然更写实。而同时也出现了另一种全新的风格，即衣服薄，贴紧身体，衣褶少，或半裸上身，光洁的大面上能看出筋肉细部的轻微起伏变化，身体比例匀称合理。此一在响堂山及佛峪寺已可以见到新风格的出现，是有划时代的意义的。

四、南北朝的石刻造像及造像碑

南北朝石窟以外的造像和造像碑尚遗存很多。在河北、山西的寺庙中曾屡有发现。也有几个集中的出土的地点。

河北曲阳修德寺和四川成都万佛寺两处遗址在一九五三年就都曾发现大量古代石刻造像。

曲阳修德寺遗址残存有宋代修德寺的砖塔。发现的石刻造像，前后两次，共编号二六五九号。其中有年款铭记的共二三七件。年款最早的是北魏神龟二年（公元五二〇年），最迟的为唐天宝九年（公元七五〇年）。其中最多的是东魏、北齐、隋代的。全部造像为"汉白玉"大理石雕刻，这种石料即产于曲阳一带。这一批石像以具体实例阐明时代风格演变的系列，同时也说明曲阳石刻的悠久的传统。

成都万佛寺废址，过去即曾出土石刻造像。发现的石像已达万余件，其中有年号的只有四五件。除了有刘宋元嘉年号，

为有纪年之最早者之外，现存造像的最早的年号是梁武帝普通四年(公元五二三年)。最迟的为唐大中元年（公元八四七年)。其中也有北周天和二年(公元五六七年)者。这一批造像虽然产生在南朝疆域之内，但表现出与北方相似的平行的发展：冕服式进而为薄衣式的；衣褶线纹由呆板的程式化的组织，变为匀整自然的(图139、140)。天和年间的菩萨像，璎珞满身，开始向隋代的作风演变。

其他发现一定数量造像的地点，在山西太原有二处，一处为十八件，一处为十二件，也是北朝和隋唐时期的。

这些造像之埋藏地下，可能是有意的，或因战争（修德寺)，或因废佛(唐武宗时曾一度反对佛教)。其所以大量集中在一个地点，可能是庙中供养，也可能是寺庙附设的石雕作坊。修德寺出土造像中有半成品。

南北朝鎏金铜像过去也颇有发现。南北朝的皇室和贵族除了铸造巨大的铜像外，也成千上万地铸造小像（图141、142)

五、南北朝的陵墓雕刻与陶俑

南北朝时代的墓葬制度大体上和汉代相似，从艺术方面看，例如南朝齐梁的陵墓，整个墓址的布局中包括有神道碑和巨大的石兽(天禄、麒麟与辟邪)，这些遗物在南京及其附近尚保存了若干组(图143、144、145、146)。南朝的天禄、麒麟与辟邪的造型，就是汉代同类的神话动物形象的发展，不仅体形更庞大，刻划其勇猛的特点也更显著。在北方发现的小型的辟邪(例如：山西太原出土的一件)，具有同样的造型特点。

坟墓中盛行墓志，这是自三国时代曹操认为坟墓前树立石碑是一种浪费行为，而加以反对的结果。北魏的方形墓志及其上面的石盖，往往雕有极其精美的花纹，特别以飞舞的龙和飘扬的云气表现得最为成功。坟墓中有时也有雕满花纹装饰和图画的石棺，或承载石棺的石座。上面雕刻的图画以孝子故事为主题的，我们今天可以见到有偶尔保存下来的几件。这些雕刻的图画和当时真正的图画（敦煌壁画和顾恺之作品）有很大的共同点：人物瘦削修长，动作优美；构图上出现的景物也以装饰及点缀为目的；树木，山石是一种古拙的装饰风的描写（图99）。

坟墓中的壁画也曾有发现（如西安附近的北周墓）。坟墓中最重要的艺术品是陶俑。

北朝的陶俑过去发现甚多。在塑造技术上较汉代更有进步，面部及体态外形上更完整而真实，仍继承了汉代的着重刻划表情的传统。陶俑的类型增多了，有身体修长秀美的女侍、乐伎，孔武有力的武士、骑兵和侍卫，外族的奴仆、牛车、马及骆驼。一些生活用具，房舍等减少了。陶俑中的人物形象都能从神情上及姿态上见出每一类型的特点，有非常动人的表现。那些女侍的形象和佛教造像、石刻中的形象，共同表现了北魏时代的美的理想，也可以看出制作者在创造此形象时充满着真挚的感情。

陶俑的形象——面型、表情和姿态，都与佛教形象，特别是菩萨、力士、供养人像，基本上是相同的（图147、148）。女俑尤其多瘦削形的秀骨清像，但也有头大身短，面型圆浑的一种。

六、南北朝雕塑艺术的发展

南北朝早期的雕塑作品，只有少数的鎏金铜像，如石赵建武四年(公元三三八年)的佛坐像和其他饶有古风的铜佛像，都是明显的域外风格。尚难据以了解这一时期的完整面貌。重要的作品是从公元四六〇年以后的云冈石窟开始的。在发展上自公元四六〇至五八〇年，大致可以分为四个时期：(1)第一期(公元四六〇—四八〇年)：昙曜五窟及七、八窟等。(2)第二期(公元四八〇—五一〇年)：云冈五、六窟及龙门宾阳洞。(3)第三期(公元五二〇年前后)：云冈十一窟外壁、龙门古阳洞、炳灵寺等。(4)第四期：南北朝末叶，麦积山及响堂山、天龙山各窟。

第一期，造像圆浑，不够精确，乃通体大体大面的表现，掌握统一的完整的效果。服装是域外式样，薄衣贴体，衣褶用阴线刻出。第二期，即冕服式装束，质料厚重的汉式长袍，衣袂飘扬。第三期，即瘦削形的秀骨清像流行的时期，长脸形，细颈，方肩，衣褶更趋繁复而规律化。第四期，即一方面，秀骨清像变为圆润、柔和，衣褶亦较自然而写实，但另一方面并未完全脱离第三期的基本形式(如麦积山)，而同时又出现薄衣式的域外服装(如响堂山)，雕造技巧较第一期细致准确、洗练，肉体的体积的细微变化，达到简洁优美的效果。此一新样式可能是画家曹仲达所代表的风格所引起的。

佛像样式上的发展，与造像的其他方面的发展是相应的。例如佛像的组合日益丰富，由一佛二菩萨，变为一佛、二罗汉、二菩萨；由三尊一组变为三组；由力士不经常出现变为经常有守卫的力士；这些变化说明以本尊为中心的佛教主题，

逐渐以多种形象，日益复杂的组合方式而丰富起来。这也就是在不断的实践中，艺术家探求到加强主题与丰富主题的规律性的手法。同样情形的是洞窟的形式和布局，洞窟的布局正是实现上述佛像组合、加强并丰富主题的具体的形式，同时洞窟的流行的形式，最后确定为方形的平面，这是洞窟平面布局日益中国化的演变结果。

佛教形象的汉化，在公元五〇〇年前后完全成熟。早期佛像的样式是根据外国佛像的粉本。最显著的特点表现在服装及装饰上，以及由佛教经典所规定的眼、鼻、口、发、手势的形状上。而且主要的佛像（作为本尊而加以顶礼膜拜的），为了保持其合法的性质，比胁侍和供养菩萨，遵守粉本要更严格。但也仍然有制作者进行自己的主观的解释的可能，而特别是工匠的穷年累月的造型经验——他对生活和艺术的理解、他熟悉的形象和造型，以及为实现一定表现效果而习惯了的造型技术，都必然地在形象的处理上带有自己的传统的特点。所以云冈早期造像的手法承继了汉代的传统的造型技巧及技术，而且卓越地发展了汉代雕塑艺术的刻划内心表情的技巧，而在南北朝佛教艺术中，开始创造出亲切动人、富有感情的优美形象。

南北朝雕塑承继了汉代的造型的技巧和技术，其具有特殊的艺术效果的，就是云冈早期石刻的立雕和线雕相结合的手法。虽然后来在雕像上，衣褶不复沿用阴刻的线来表现，但其平直的刀法仍是强调了线纹的表现，南北朝雕塑形象的面部处理，也是着重一些构成局部的主要的线纹，如眉峰，眼廓，鼻梁及鼻翅，口唇及其周围。衣褶的处理一直是南北朝雕塑中重要的事项，而有杰出的创造。这种在立体雕刻上对

于线纹的强调，结果是使作品具有强烈的装饰性。南北朝雕塑在刻划内心表情及塑造外形方面所获致的写实的成效，结合了其独具的装饰性，而表现了独创的优美的艺术风格。

第六节　南北朝的工艺美术

南北朝的工艺美术，如同美术的其他部门一样，也是在汉代传统的基础上更前进了一步，还没有形成完全崭新的面貌。江南地区的开发，在经济上为南朝的工艺美术的发展造成一定的条件。中外文化交流的结果，可以见到在装饰美术方面有新的因素出现。

从一些出土的器物中，可知日用器皿，如博山炉、壶、罐、奁、灯等，仍多汉代的型式。文献记载，在衣冠文物制度上，南北朝皆有意地以崇奉汉代旧制为理想，以表示自己是悠久文化传统的真正承继者。在工艺技术上和艺术风格上，在南朝的齐梁以后，才显出带根本意义变化，即着重装饰，趋向华丽的风格。南朝的豪华奢侈风气在历史上是有名的。当时流行的侈艳绮丽的文学作品，不仅在内容上反映了那种生活，并且在艺术风格上也表现着共同的华丽倾向。南朝曾数次颁发一些禁止奢侈的命令，正说明奢靡风气之难以遏止。从这些命令中也可以看出当时工艺美术的风尚。例如宋顺帝升明二年（公元四七八年）诏令中禁止的东西中有“织成”（即后世的“刻丝”）绣裙，锦制的履，用锦缘边的席，绫作的杂服饰，彩帛的屏障，七宝（珠、玉等）装饰的乐器，附有金银薄片作成花饰的髹漆用具等。这些器物之属于六朝时期的实物尚未发现，但唐朝时期的，我们还能看见。南朝器物上的装饰已

大量运用了花卉题材，并可想见是富丽的风格。这样就使南北朝时期的工艺美术成为隋唐工艺美术的前驱。

由于材料的限制，下面仅简略介绍南北朝时期的陶器、染织和装饰图案。

一、南北朝时期的陶瓷工艺

南北朝的陶器中最重要的是早期的越窑。

汉、三国时期的青色透明釉的炻器，在南北朝时期已被称为"瓷"，而有"缥瓷"的名目。而且当时已记载其产地是"东瓯"即现在浙江东部一带。今天实地调查的结果，可以确定这种青釉陶瓷的窑址集中在现在的绍兴、萧山一带。其中最有名的是绍兴的九岩窑和德清的后窑。这些地方的产品就是唐宋时期有名的越州窑的前身。

这种青色透明釉半瓷质灰胎的早期越窑的明器，曾在江浙各地的一些墓葬中不断发现。墓葬的砖上往往有东晋和南朝的年号，可以指示入土的年代。宜兴周处墓出土的艾叶灰青色釉的各种器物是典型的标本(公元二九七年)，有镂空的瓷熏炉、扁壶、三足的砚、盘、耳环，及其他明器。早期越窑的器物的类型很多。除了普通常见的圆形扁盒及壶、罐等之外，鸡头壶是一种有时代的代表性的形式(图150)。还有一种附有复杂的装饰的罐和瓶之类，装饰都是用陶泥堆成凸雕式各种形象，如牌楼、亭台、人物、鸟兽等。这些形象不是相互孤立的，而是组成一定的场面，但其内容意义尚待考证。另外也有作成立体的动物形象的器物，如蛙形的小水罐、卧在盘中的虎、豹和单独制作的辟邪、骑兽人等(图149)。南北朝时期早期越窑的釉色，由于火候提高，瓷釉中的氧化铁还

原过程较好，与三国时期的色泽相比，青色较深，黄色减少。

南北朝时期的早期越窑中，也出现利用较稠厚的釉汁斑点，使之保持还原不充分的氧化状态，而呈现深褐色，变成了青釉上的装饰。

透明釉的半瓷质的炻器，也曾在北朝的墓葬中发现。河北景县封氏古墓群（出土墓志五方，纪年最早的为公元四八三年，最迟为公元五八七年）中出土了很多青、黄、绿等透明色釉的尊、碗、杯、盘等。其中有四件特别高大的青釉灰胎的大瓶，上有莲瓣、璎珞等繁复的装饰，以其形制之大及风格上明显的受到外来影响的特色，在中国陶瓷中是重要的代表性作（图151）。

南朝也开始有黑色铁釉的陶瓷，是德清窑的产品。在东晋时代文献材料中，还曾见到广州白瓷的名称。

二、南北朝时期的丝织工艺

南北朝的丝织在艺术上和技术上曾经历一番变化，但由于具体材料的缺乏，尚不能有明确的认识。

十六国时期，石虎的都城“邺”（今河南安阳）也成为丝织中心。有专职的“织锦署”负责织造各种名目的锦。从这些名目可见，大致还是汉魏以来的花式，如大小登高、大小交龙等，都是有汉代的遗物保存至今的。北魏太和年间，曾废除了皇室垄断锦绣绫罗的禁令，而允许民间自由织造，这就使锦绣花式按照社会习尚自由发展有了较好的条件。

新疆吐鲁番阿司塔那地方的古墓中，出土物之最早者有东晋升平八年（公元三六四年）的，其中出土有“绞缬”和“臈

缬"两种染色技术的最早的标本。这两种技术在唐代工艺中当再介绍。文献记载凉州绯色为"天下之最"。这都说明染色的工艺在南北朝时期也已达到一定的水平。阿斯塔那地方古墓也出土有东晋时期的狮子纹样的锦。敦煌莫高窟发现的早期遗物中，也有北朝末年的龙凤纹样的锦。这些锦上的纹样可以看出在造型上尚有中国传统的特点，但在纹样的组织构图上却是波斯风的。这些锦的残片，可见在技术上和汉代一样，是利用多种彩色的经线以织出花样，不是为今日之利用多种彩色的纬线起花。这种古代的锦称为"经锦"，以别于今日的"纬锦"。

三、南北朝时期的装饰纹样

在装饰图案方面，南北朝时期最大的变化是出现了植物纹样。

汉代传统的神话动物纹样，如龙，凤，斜方格的"棋纹"，并排的三角形组成的"垂幔纹"，以及云气纹的装饰等，在南北朝时期都还有一定的地位。尤其云气的装饰得到很大的发展，更富于飘动的效果。此时期新发生的纹样是"卷草"。

"卷草"纹样源出近东，后来流行于欧亚各国，而有各种变形，成为世界装饰美术中最普遍的一种纹样。卷草纹样在汉末的铜镜的边缘饰带中可以说已经出现，但在南北朝时期才开始流行。卷草纹样，就今日所知，应用在石碑侧面，墓志的周边，佛像背光以及敦煌的建筑装饰图案中。敦煌建筑装饰图案中的卷草纹样，由于是有色彩的，而且数量丰富，所以是可以进行比较研究的系统的材料。

北魏时期敦煌的建筑装饰图案中的卷草纹样，主要的都

是二方连续的带状组织。有一些比较规律严谨，有一些则比较自由。规律严谨的二方连续图案多见于斗四藻井的每一桁条上。比较自由的多见于佛龛龛楣和洞窟前室窟顶的前后坡的人字坡间。

卷草纹样基本由叶子组成的。最简单的叶子是三个大瓣和一个小瓣分列于两侧。叶子组织排列的变形很多。从藻井图案中可见有单叶，有双叶，双叶又有两叶相向、相背或两叶相颠倒的不同。叶子的排列又有横列与纵列的不同。组织的方式上有平面的排列与复杂的重叠穿绕的不同。敦煌的藻井图案都是彩绘的。卷草叶子的彩色或作单色平涂，或用浓度不同的颜色由深到浅，逐层"退晕"，而产生了浮雕效果。卷草纹样有一部分在造型上后来明显地中国化了，卷草的叶子象火焰一样地飞舞起来，汉代流行的云气图案和外来的卷草相融合了。这一现象既见之于敦煌的建筑装饰中，也见于内地各处出土的北魏末年的墓志的边缘装饰上。

响堂山的卷草纹样的浮雕装饰，有特殊的组织和特殊的风格，和响堂山的造像一样是新的式样。

南北朝时期的植物纹样后来发展成隋唐的花草禽鸟的装饰。花草禽鸟在南朝已经开始，但尚缺乏具体的实物材料。

第七节　南北朝时代宗教美术的成就

宗教美术是南北朝美术的主要的方面。以贵族生活为描写对象的美术是随了宗教美术而得到发展的。这一时期的有贡献的美术家首先在宗教美术方面施展其所长，并得到自己的历史地位。

宗教美术与社会现实生活的联系，社会现实必然决定着艺术的形成，现实社会中进步力量和衰颓力量的对立与斗争，都必然地会在艺术中反映出来。

南北朝宗教美术的宏大的规模和巨大的创作意图（如石窟造像），体现了人民深厚的精神力量和强大物质力量。南北朝的佛教形象，如释迦佛、释迦多宝佛、弥勒菩萨，过去、现在、未来七佛等，都是以大乘经典为根据的（大乘佛教是以普救众生，共同脱离苦海为目的）。造像的目的，除少数是为皇帝及皇帝的统治以外，绝大多数是为死去的父母以及自己和一般众生的得救，有很多造像铭中就明白指出当前是苦难的末世。这都说明南北朝的佛教形象是对于时代生活的一种认识和艺术的概括，这一概括虽不是真正具有改革生活的力量，然而具有一定的批判意义。南北朝时代佛像的那一种动人的微笑和亲切的表情是社会群众追求来世幸福生活的愿望的反映。佛教艺术当然是以服务于统治阶级为目的的，但在一定范围内，我们重视其与人民群众要求进步的愿望的联系。

南北朝美术的发展也表现在另一方面。

绘画和雕塑的写实技法的进步，一方面是由于不断的劳动实践，同时也是借鉴外来艺术的重要收获。外来艺术形象样式的移植是现实主义因素薄弱的表现（如第三节中所说），但在观察生活和表现生活的方法上的借鉴，却能够引起艺术的进步。晕染法激发了表现立体的要求；通过印度的裸袒或薄衣式佛像的模仿，对于人体的解剖逐渐熟悉，从而促使在描写人的形象时更自由如意。在构图法方面，把印度的以尺寸大小来区别阶级身份高低的方法，变成突出主题的办法，如：中心人物大于陪衬的人物，人物大于背景中的一些什物

（“人大于山”），这虽是比较稚拙的手法，但在画面日趋复杂的过程中，这种手法满足了突出主题的创作要求。

南北朝的艺术在表现技巧上也有进步。绘画艺术在理论上提出了神态的描写为主要目标，在实践上，例如北魏末期的石刻及绘画中的佛像，以及陶俑，虽个性化不够，却都表现了一定的精神特质。在构图方面，人物之间的联系，人物和背景的联系，画面上某些景物（树木、鸟兽）的出现，都带有不同程度的偶然的性质，不是完全服从说明情节的需要的，但是主题的表达已经是构图的中心目的。而且与汉代艺术相比较，也已大大提高了利用背景、道具和运用透视效果的能力。石刻中某些佛教故事的构图，仍是以佛像为主，表达故事情节的其他事物被置于点缀的地位，这一方面说明在构图能力上仍有很大的弱点，同时也说明了固定的形式的束缚。

南北朝的美术在长期发展中，题材是大大扩大了，即使是佛教的故事，也以其丰富性和其他故事画共同充实了美术的生活内容。风俗画的发达，佛教画中出现大量生活现象的片段描写，佛教雕塑中多种形象的创造（如罗汉、力士、菩萨、供养人等），都引导艺术家观察生活和反映生活的能力的提高。

观察生活之所得产生了宗教艺术中的真正具有感染力的艺术形象。佛教形象的现实性的日益加强，生活的描写在画面上日益占重要地位等等，是合乎规律的发展。这也看出南北朝时代美术的发展是在现实性因素与宗教性因素的结合与斗争中进行的。

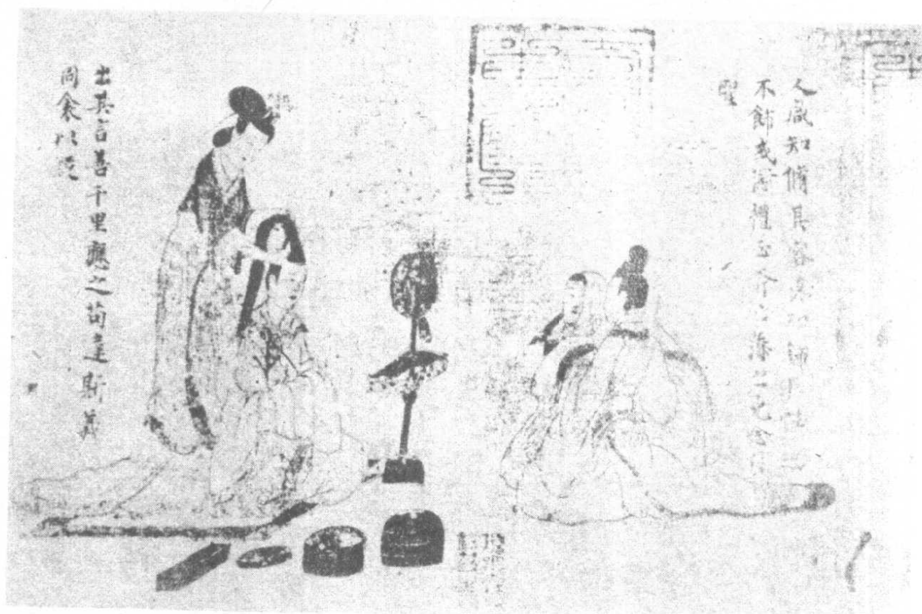


图 94　东晋顾恺之　女史箴图卷（部分）

图 95　东晋顾恺之　女史箴图卷（部分）





图 96　东晋顾恺之　洛神赋图卷(宋摹本、部分)



图 97　东晋顾恺之　列女仁智图卷(宋摹本、部分)

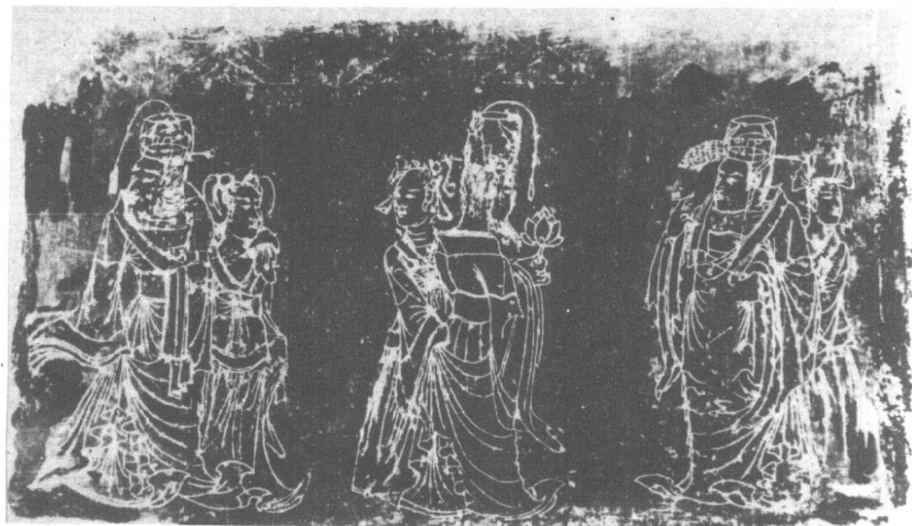


图 98　洛阳出土　北魏　宁懋石室画像石(后壁拓本)

图 99　洛阳出土　北朝石棺画像(部分，拓本)

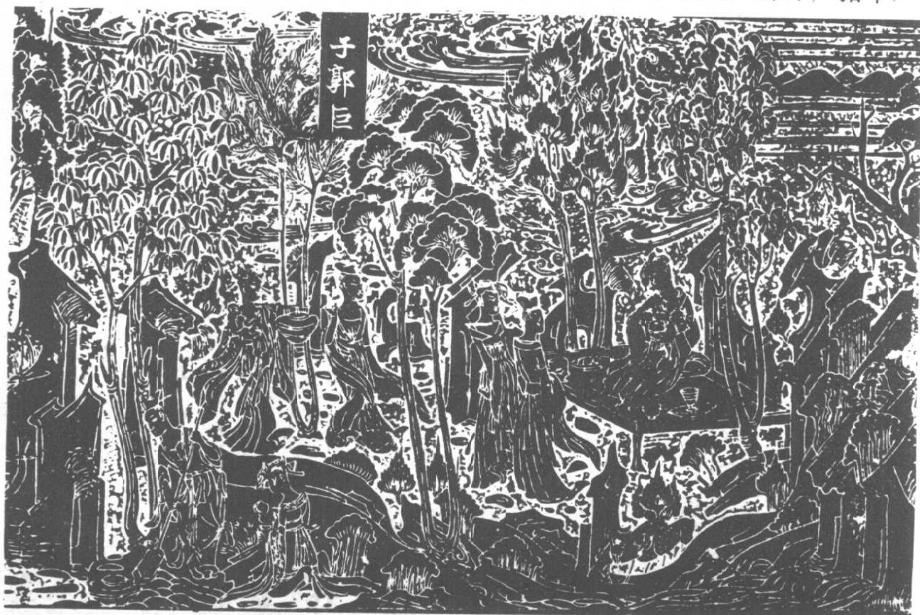


图 100　敦煌莫高窟 254 窟北魏壁画 尸毗王本生故事图

图 101　敦煌莫高窟 254 窟北魏壁画萨埵那太子本生故事图





图 102　敦煌莫高窟 257 窟北魏壁画　鹿王本生故事图(部分)



图 103
敦煌莫高窟
249 窟西魏壁画
狩猎图(部分)

图 104　敦煌莫高窟 428 窟北周壁画　须达那太子本生故事图(部分)

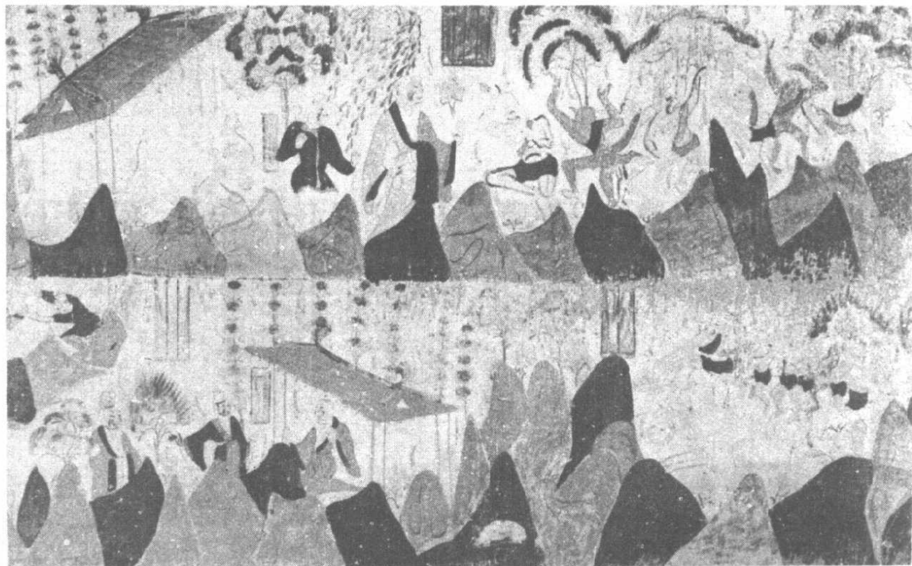




图 105　敦煌莫高窟 285 窟西魏壁画 五百强盗故事图(局部)



图 106　敦煌莫高窟 285 窟西魏壁画说法图(部分)



图 109 敦煌莫高窟外景



图 108　敦煌莫高窟 275 窟交脚弥勒彩塑

图 107　敦煌莫高窟 285 窟西魏壁画飞天

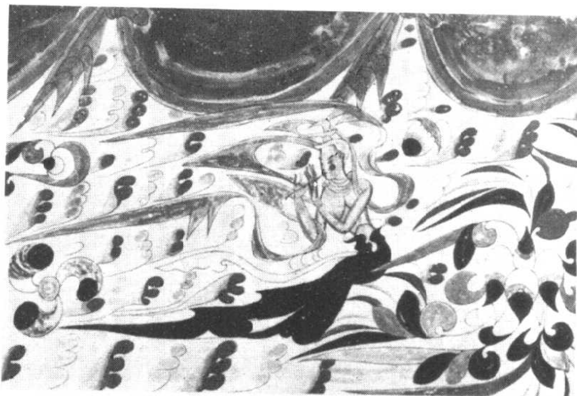




图 110　新疆克孜尔 17 窟壁画　本生故事图

图 111　新疆克孜尔 27 窟壁画　菩萨像

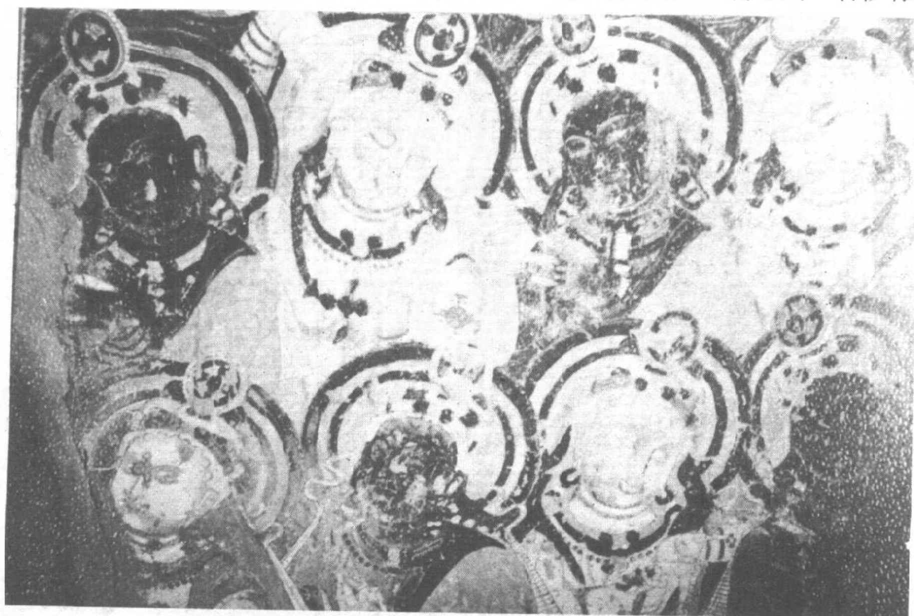




图 112
大同云冈石窟 5、6 窟外景

图 114　大同云冈石窟
18 窟东壁弟子头部



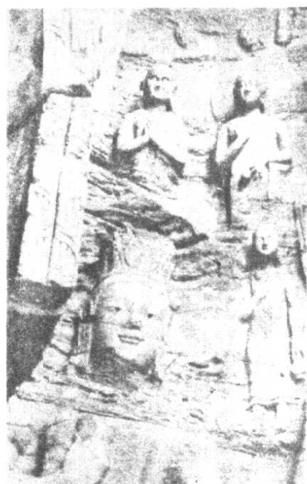


图 115　大同云冈石窟
18 窟东壁菩萨、罗汉像

图 113　大同云冈石窟 20 窟本尊佛像



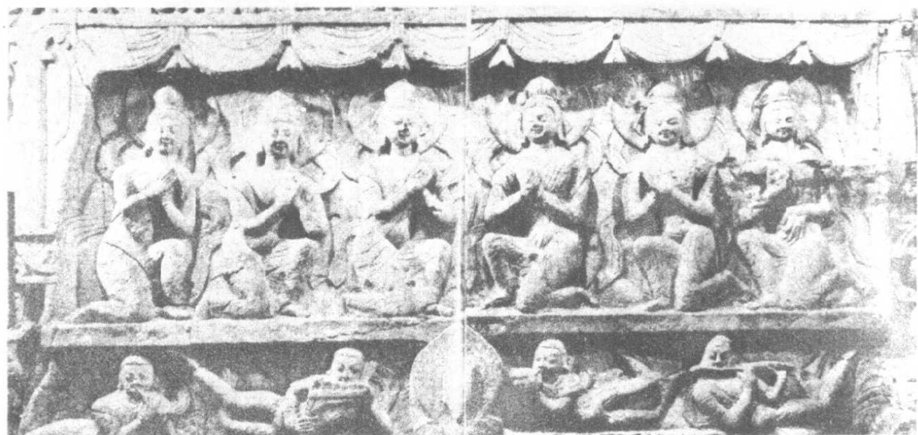


图 116　大同云冈石窟 7 窟六供养天像浮雕

图 117　大同云冈石窟 6 窟内景　图 118　大同云冈石窟 8 窟毗纽天像浮雕

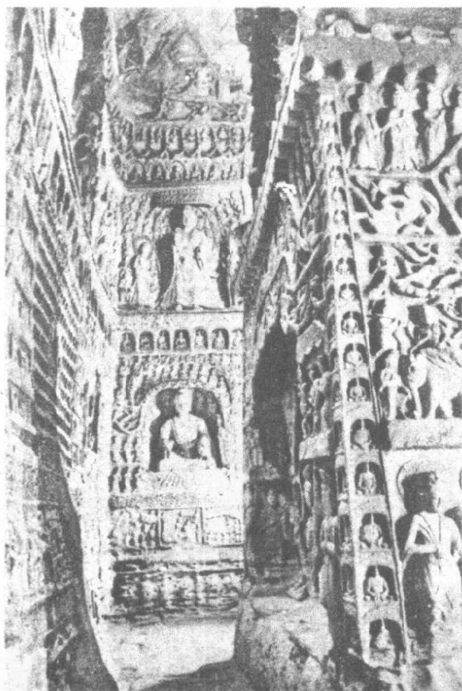






图 119　大同云冈石窟
6 窟佛传故事浮雕



图 120　大同云冈石窟
6 窟佛传故事浮雕



图 121　大同云冈石窟
11 窟外壁小龛菩萨



图 122 洛阳龙门石窟宾阳洞本尊坐佛及胁侍罗汉、菩萨



图 123 龙门石窟宾阳洞北壁立佛像

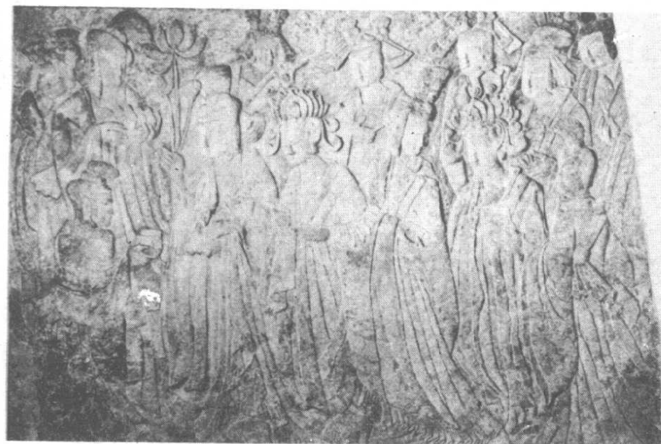


图 124 龙门石窟宾阳洞礼佛图浮雕

图 125 龙门石窟莲花洞拱楣浮雕

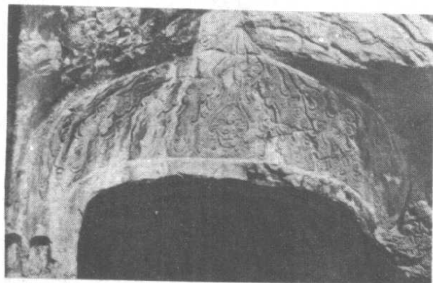


图 126 龙门石窟莲花洞藻井浮雕

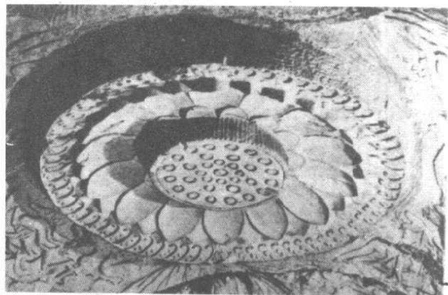




图 127　龙门石窟莲花洞罗汉浮雕

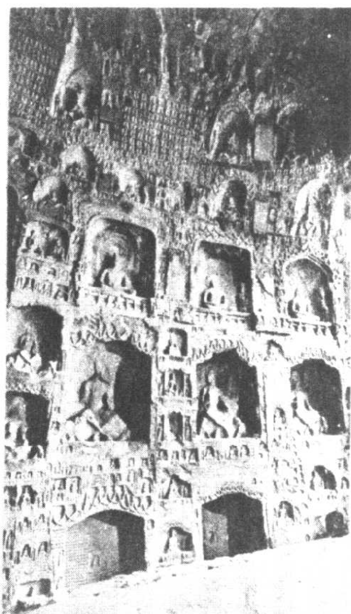


图 128
龙门石窟
古阳洞
北壁龛像
（部分）



图 129　龙门石窟古阳洞
长乐王丘穆陵亮夫人造像龛

图 130　古阳洞丘穆陵亮夫人造像铭

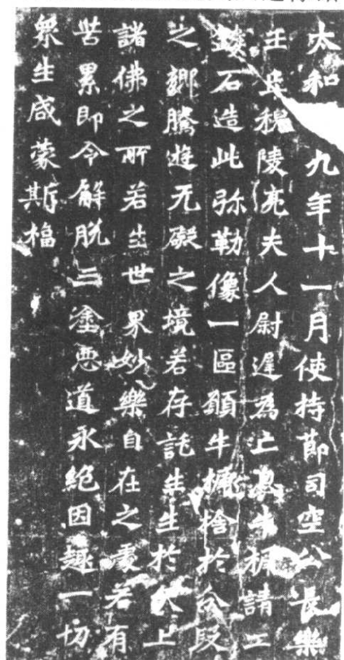

太和　九年十一月使持節司空公長樂
王丘穆陵亮夫人尉遲為亡息牛橛請工
鏤石造此弥勒像一區願牛橛捨於分段
之鄉騰遊无礙之境若存託生生於天上
諸佛之所若生世界妙樂自在之處若有
苦累即令解脫三塗惡道永絕因趣一切
衆生咸蒙斯福

图 131　龙门石窟寺北壁礼佛图浮雕

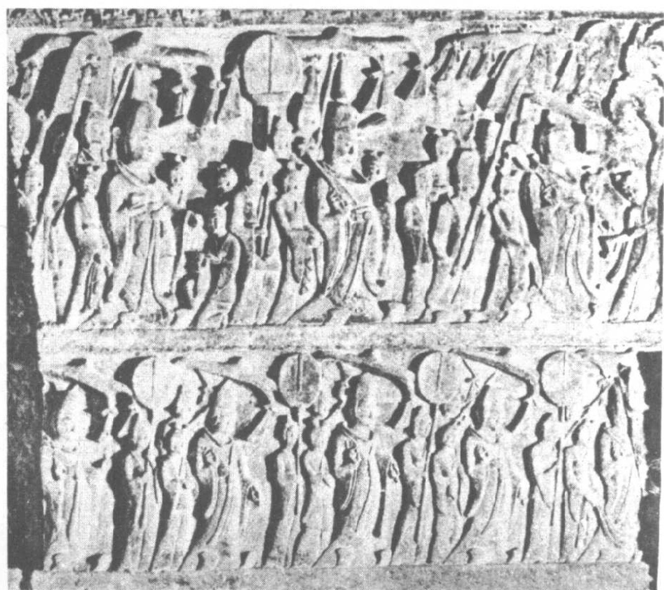


图 132　巩县石窟寺
4 窟礼佛行列浮雕



图 133　永靖炳灵寺石窟 79 号龛

（今 125 号）释迦、多宝佛并坐像

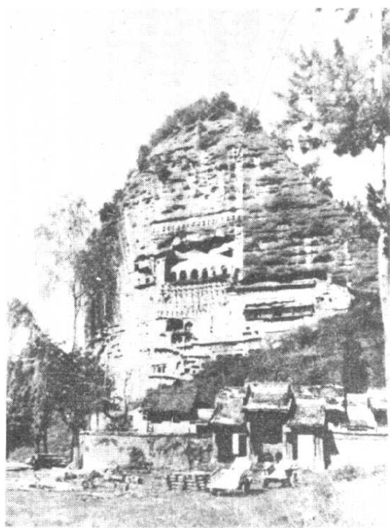


图 134　天水麦积山石窟外景

图 135　麦积山石窟 123 窟女童、男童像（塑）







图 136　麦积山石窟 121 窟菩萨像(塑)

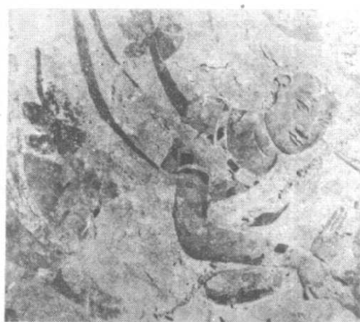


图 138　麦积山石窟 4 号崖阁飞天(绘塑)



图 137　麦积山石窟 133 窟 11 号造像碑(石雕)



图 139
成都万佛寺出土
梁大同三年(537)
侯朗施造立像



图 140
成都万佛寺出土
梁中大通元年(529)
肖范施造立佛



图 141
河北满城出土
北魏　鎏金铜立佛



图 142　南
北朝　鎏金铜立佛



图 145　梁　吴平忠侯肖景墓前石狮

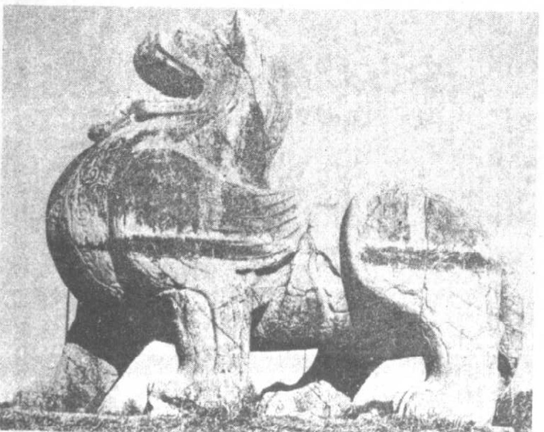


图 143

南京陈文帝陈蒨永宁陵石麒麟

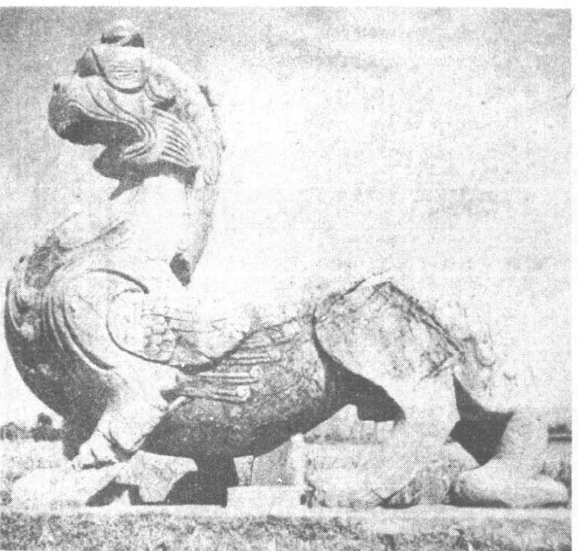


图 144　江苏丹阳齐武帝肖赜景安陵石天禄

图 146　梁　南康简王萧绩墓全景

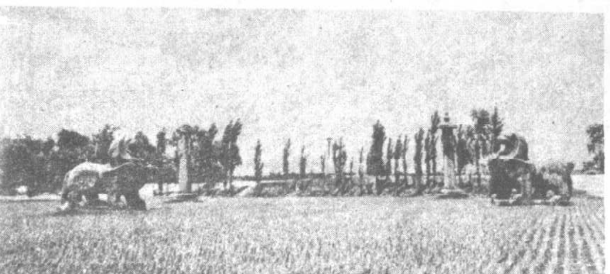




图 147　西安出土　北魏　陶骑吹俑



图 148　山东烟台出土　北朝　陶女立俑



图 149　浙江绍兴出土　西晋　青瓷狮形水盂

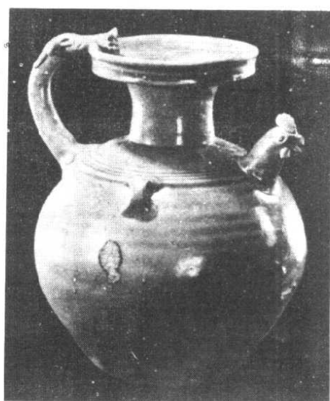


图 150　浙江余姚出土　东晋青瓷鸡头壶



图 151　景县出土　北齐　青瓷莲花尊

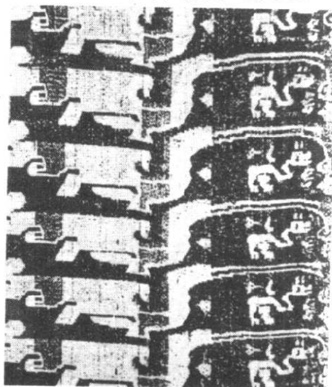


图 152　北朝　夔纹锦

第四章　隋、唐、五代的美术

第一节　概　　况

隋文帝杨坚在公元五八一年统一了全国以后，继续采用北朝以来的均田制，恢复了农业经济。隋炀帝时又修成了贯通南北的大运河，大大增强了长江流域和黄河流域的文化和经济的发展。隋炀帝杨广曾为了修建洛阳宫室耗费了很大的人力和财力，加以发动徒劳无功的对外战争及其他靡费的结果，终于引起了农民起义，从而导致了隋王朝的覆灭。

隋末农民起义之际，各地豪族也趁机纷起。李渊、李世民父子取得了战争的最后的胜利，继隋之后建立了大唐帝国。

唐太宗李世民和盛唐初期的女皇帝武则天努力于巩固政权，恢复并发展农业生产。在此期间，唐朝的军队先后击溃了北方的东突厥，西北的西突厥，解除了边疆上长时期的最大威胁。唐朝的军队和政治力量进入天山南北和中亚一带。同时唐朝也和吐蕃、高丽、百济、交趾都有了接触，并发展了经济上和文化上的联系。唐朝版图之广超过了汉代，为当时世界上最大的帝国。

从唐太宗李世民到唐玄宗李隆基统治时期，前后共约一百三十年，农业生产已大大恢复而臻繁荣，同时由于驿站制度和南北运河运输的便利，唐朝工商业也获得突飞猛进的发展。

特别是开元天宝年间，长安、洛阳、扬州、广州成为商业的中心城市。城市中工商业有行会组织和飞钱制度，国外贸易也很兴盛。

唐玄宗李隆基的时期，安史之乱（公元七五五一七六三年）成为唐朝政治和社会发展的转折点。安史之乱最后被平定下去，但长安、洛阳和黄河流域各地都遭受到很大的破坏。在战争之后，掌握兵权的藩镇演成割据的局势，中央政府则为宦官所把持，同时，科举出身的新进士大夫和旧贵族之间争夺权利，各结成朋党·，纠纷不已。吐蕃族在康藏一带此时已发展成一个强大的军事力量，回纥族也兴起于西北，大唐帝国在八世纪大大的削弱了。

由于贵族官僚地主进行土地兼并，各种苛捐杂税和各种压迫，使农民的骚动最后变成大规模的起义。公元八七四年，爆发王仙芝为首的起义，其后，黄巢继王仙芝为起义军的领袖，他的部队转战南北各地。黄巢攻入长安以后，在唐朝和沙陀族骑兵的联合压力下又被迫退出。黄巢起义虽失败了，但大唐帝国也随之瓦解。

公元九○七年，拥有军队的朱温灭唐，建立了“梁”，此后唐、晋、汉、周相继以军权的实际掌握者篡夺不已。他们的统治在黄河流域，共历经五十三年，史书上称之为“五代”。在此时期，另有十个割据的政权，称为“十国”。其中以四川的西蜀、江南的南唐、浙江的吴越，较少受战争的破坏，地方经济保持继续发展的趋势。北方的契丹族兴起于东北，占据了“燕云十六州”（今河北、山西北部），建立了辽国。

五代时期不断的战争，落到人民头上不仅是战争的负担，还有战争破坏的恶果，农村十分萧条。但同时封建统治者为

了把财富集中到自己政权所在的中心城市，在剥削农村的基础上，新的城市如汴梁、成都、杭州、南京等地又相继发展了起来。

周世宗柴荣统治时期采取措施恢复黄河流域的经济，并收到了效果，因而加强了经济力量和军事力量，为宋朝的建立作好了准备。

隋唐时期统一的局面下，使南北朝时期各方面的文化积累得到进一步的融合，出现了中国古代文化发展的最灿烂的时期。

唐代承继了汉魏的文化传统，也接受了两晋南北朝以来学术思想上的新发展，并且把边地各族的文化都吸收到中原地区的汉族文化中来。唐代不仅发扬中国的优良传统，而且善于利用域外的，特别是印度和波斯文化中的有用的因素。同时，随了唐朝的政治影响，中国文化广泛的传布到中国邻近的国家和地区。唐代文化在东亚文化发展上处于先进地位。

唐代的宗教是很复杂的。除了在群众中具有广泛影响的佛教和道教以外，近东的祆教、摩尼教、回回教、景教都先后传入中国。佛教在唐朝已经从理论上中国化了，并分成持不同教义的各种教派，到印度学习并取回大批佛经的玄奘法师，以自己的坚忍不拔的毅力为中印文化交流史上留下光辉的一页。

在唐代，自然科学和技术科学都有巨大的进步。数学和天文学方面，僧一行和李淳风都曾有重要贡献，药物学和医学也居于世界的先进地位。洛阳、长安等大城市的兴建可见都市营建和土木工程的发达，造船工业及纺织等工艺都有新的创造，雕版印刷到中唐以后已经成为传播文化的有力工具。

唐代整理了大批古代历史的资料，特别是南北朝史书的编纂，为史料的保存与流传作出了贡献。

唐代的文学艺术极为发达。唐代文学中，诗歌最有成就。唐代诗人很多，其作品保留到今天的达五万多首。唐代优秀诗人有热情奔放的李白，沉郁的杜甫，文字通俗流畅的白居易等。他们创造了富有表现能力的格律诗，并运用这种格律和形式表现了多种多样的生活内容和感情的内容，而达到了艺术上的完整。唐末的诗人从民间歌唱中吸收营养，而从事长短句的形式的抒情内容的"词曲"的创作。词在五代又有进一步的发展，到宋代成为一种成熟的诗歌形式。唐诗和宋词同为古代最流行的韵文形式，唐和五代时期诗词文学大大影响了绘画艺术的发展。

唐代的散文，自思想家韩愈反对繁缛累赘的六朝骈体文。小说传奇，借自然流畅的新文体的兴起而流行起来。

佛教文学因佛寺中适应着群众的口味讲解佛经的需要，创造了"变文"的体裁。"变文"最初是说唱佛经故事的，是宗教性质的，但后来也有以中国历史故事（如王昭君、伍子胥、董永）和当时著名人物传说（如张议潮）为题材。变文形式的出现和题材内容的改变也可以说明人民群众的宗教生活的向世俗化的发展。

隋唐五代时期的美术，随着社会的和一般文化的发展，在传统的基础上又有很大的发展。隋唐美术是中国封建时期美术的高峰。

隋代的美术是南北朝美术发展的最后一个阶段，但已出现了向新的高峰发展的迹象，隋代的时间虽短，然而有自己的特色。贞观年间的唐代美术，如画家阎立本的作品，敦煌

以二二〇窟为代表的壁画，昭陵六骏的雕刻等明显地代表了一个新阶段的开始；高宗、武后到玄宗的盛唐时期（公元六五〇—七五五年）是唐代美术最光辉灿烂的时期，出现了佛教美术中最成熟的中国学派的重要代表者——吴道子和杨惠之。盛唐时期的美术，不仅以风格的独创，而且以宏伟气魄、丰富的内容和兼容并包的精神，成为中国古代美术发展中有广泛和长远影响的巨流。安史之乱平定以后，唐朝的政治和社会经历着新的变化，在古代美术中长期占了主要地位的宗教美术规模缩小了，中原地区造像石窟的活动已经基本上终止了，宗教美术的世俗化的倾向得到重要发展，表现贵族的美术也取得较重要的发展。中唐时期（公元七六〇—八五九年）的周昉是有代表性的画家。他的作品和在他前后同流派的仕女画大大推动了贵族的美术的进步。晚唐时期（公元八六〇—九〇六年）的美术在社会的动荡中没有明显的新鲜面貌。西蜀已经逐渐形成绘画和雕塑的中心。五代时期的西蜀和南唐提供了绘画艺术繁荣的社会条件。五代美术和宋代美术有着不可分割的联系。

唐代美术中仍以宗教美术为主要部分。世俗的美术以贵族的美术为主，贵族的美术包括直接描写贵族的现实生活的人物画和作为贵族的生活中屏、扇装饰及其他装饰的山水和花鸟。绘画方面按照题材分科已开始具体化了，计分为人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟。专题分科在古代绘画发展上是题材扩大和技术进步的征象。

手工业的发达和科学技术的进步促使绘画技法的提高，如人物画中所表现的人体解剖知识，楼阁画中所表现的透视知识，山水画中所表现的远近法，都达到相当水平。写实能力

的提高也是助成现实主义发展的一个条件。

唐代美术不但是中国封建时期美术的高峰，也是当时世界美术的高峰，对于国外有着很大影响。

第二节　隋及初唐的绘画和雕塑

一、隋代的造像石窟

隋文帝杨坚建立政权以后，于开皇元年(公元五八一年)下诏修复七年前被北周武帝下诏废弃的佛寺，并造金银、檀香、夹纻、牙、石等，大小十万六千五百八十躯佛像，修复旧像一百五十万八千九百四十余躯，此后隋炀帝杨广仍续有修建。因而，隋代虽然时间不长，但佛教造像却在统治阶级上层的提倡下重新活跃起来。北朝诸造像石窟，例如：莫高窟、龙门、响堂山、麦积山等地的原址多继续有所修建，其比较重要的如天龙山第八、十、十六各窟，山东济南玉函山(济南东三十余里，修建年代大约为开皇四年——二十年，共约九十余躯)，山东青州的驼山(青州东南二十里，有大小六个佛龛)。山东青州云门山(青州南十里)虽主要的只有二龛，在数量上不多，但其第二龛的胁侍菩萨颇有代表性，颔首挺立的姿态，长而圆润的脸型是隋代标准风格。

隋代的单独的造像也有很多，在曲阳修德寺的白石像中也有一些隋代的作品。

隋代石刻造像发展了北齐造像两种风格。在服装式样上虽有所不同，但脸型有共同点：头部渐长，两腮隆起，颈部长而项下有横纹，表情更趋自然。菩萨立像半裸体，有璎

珞佩饰，而骨骼比例及筋肉组织皆更合理。隋代艺术，若与南北朝及唐代相比较可以明显地看出其过渡的性质，预示了更成熟的时期即将到来。

隋代陶俑也有很大的数量，在造型风格上，与莫高窟的隋代壁画中的供养人很相似：圆脸，头小，身躯细长。隋代陶俑尤其乐舞女侍等姿势动态的变化较为丰富，象唐代陶俑一样，反映了贵族们的奢侈的生活(图155)。

二、隋代的著名画家

隋代复兴佛教的同时，对佛寺大加修建，壁画的绘制也很多。参加壁画工作的有很多当时名手，画家们的名字和画迹都保留到了唐代，他们大多是经历了南北朝末期的数番政治变迁的，例如：展子虔经历了北齐和北周，最后在隋朝任官职，和他齐名的董伯仁则是来自江南，而郑法士也是自江南入周，然后成为隋朝的大画家。

隋代的画家在风格技法上继承了南北朝的传统，唐张彦远说：他们"并祖述顾、陆、僧繇"。郑法士更是以追随张僧繇出名。张彦远《历代名画记》中记述唐代以前的画迹："古之嫔擘纤而胸束。古之马喙尖而腹细。古之台阁竦峙。古之服饰容曳。""杨(子华)展（子虔）精意宫观，渐变所附；尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不胜其色。"这些造型特点，都可以在南北朝末期的石刻雕像和敦煌莫高窟的壁画中见之。

隋代的画家虽都擅长宗教壁画，但也都从事其他的生活题材的创作，而且往往有个人的擅长。如："田（僧亮）则郊野柴荆为胜。杨（子华）则鞍马人物为胜。(杨)契丹则朝廷

簪组为胜。（郑）法士则游宴豪华为胜。董（伯仁）则台阁为胜。展（子虔）则车马为胜。孙（尚子）则美人魑魅为胜。”

他们的作品中，在唐宋时代尚流传一些描写贵族生活的卷轴画，其中有不少人物肖像。郑法士能写贵族们的神态仪容，如男子的“丽组长缨，得威仪之樽节”，女子的“柔姿绰态，尽幽闲之雅容”；而且描写了环境和自然风物，“百年时景，南邻北里之娱。十月车徒，流水浮云之势。……飞观层楼，间以乔林嘉树，碧潭素濑；糅以杂英芳草，必暧暧有春台之思”。创造了春天的繁华的气氛。

展子虔《游春图》被宋徽宗赵佶认为是展子虔的作品。这幅画代表了我国古代山水画家描写祖国大地的明媚春光的热忱。传达出赞美春天，赞美河山的乐观的情感：桃花的红色、树和山的绿色，特别是溶溶春水的粼粼细波，表现了春风的和煦，具有强烈的艺术效果。这幅画的色彩因为强调表现春山春树的青绿，而形成一种特有的风格和传统，而被后人称为“青绿法”。展子虔《游春图》是青绿山水的早期的代表作之一（图197）。

三、初唐的大画家——阎立本

唐代的评论家张彦远在讨论了隋代的各著名画家的擅长（见上段）以后，接着论述“阎则六法该备，万象不失”。阎即阎立德、立本兄弟，他们二人之间，阎立本更得到较高的评价。

阎氏自北周时起，世代为高贵，属于历史学家所说的“关陇集团”的一份子。阎立本兄弟的父亲阎毗娶北周武帝的女儿清都公主，阎立本兄弟是北周武帝的外孙。阎毗和阎立德都是有名的工艺学家，阎毗的最有贡献的工程就是修筑了隋

朝运河在河北的一段（从洛口到涿郡）。阎立德在唐朝初年承继了他的父亲的工作，设计皇帝的礼服及仪仗车舆伞扇，并在唐太宗李世民的时期督修皇宫。阎立德的绘画作品中值得注意的有《文成公主降蕃图》，描绘了唐太宗的公主嫁给西藏王这一在汉藏民族的历史关系上有重大意义的政治性题材。

阎立本（?——公元六七三年）是画家兼工程学家，并且具有政治才干，在唐高宗显庆元年（公元六五六年），他代阎立德为工部尚书。在高宗总章元年（公元六六八年）作了宰相。

阎立本以人物肖像画最著名。最初在李世民的秦王府中曾画《秦府十八学士图》（李世民网罗的一些后来帮助他统治天下的人才。作画在唐高祖武德九年，公元六二六年），李世民作了皇帝以后，他又画了《凌烟阁功臣二十四人图》，由李世民亲自写了每人的赞语（贞观十七年，公元六四三年作）。此外，他还画过《外国图》、《永徽朝臣图》（高宗时的大臣）、《昭陵列像图》。由此可见，阎立本的作品是唐代的伟大政治事业的颂歌。

传为阎立本的作品保留到现在的有《历代帝王图卷》，这是古代画家企图表现性格特点的重要作品。

这一画卷共包含了十三个帝王的肖像：前汉昭文帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、陈文帝蒨、陈宣帝顼、陈废帝伯宗、陈后主叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。其中前六人距阎立本时代较远，后七人则较近。陈叔宝及杨坚父子等人，阎立本都有可能亲自会见过，宇文邕虽是他的外祖父，因去世较早，恐未及见，但对他的了解可能是较真实具体的。

阎立本成功地刻画了帝王们的个人性格。画中不仅表现

了画家对他们的了解，并且表现了画家对于他们的评价。据过去史书的记载，魏文帝曹丕是博闻强识，才艺兼备的。晋武帝司马炎是深沉、有度量，而完成了统一天下的事业（图199）。北周武帝宇文邕是粗野强梁，没有文化，然而是很有策略、很有能力的人，他从叔父手中夺回了政权，进一步统一了整个北方。隋文帝杨坚是一个有名的，表面上平和，而心中有计谋多猜忌的人。隋炀帝杨广，据史书上说是美姿容，很聪明，但又浮夸、空想、好享受。陈文帝陈蒨也是美姿容，有学识才干，很干练。——这一切都和阎立本的表现相符合。

阎立本是从拥护统一，赞美稳固的政权的立场出发描写这些帝王，这一立场是符合初唐时期的社会发展和历史要求的。阎立本对于曹丕、司马炎、宇文邕、杨坚等统一了天下，或促成了统一的趋势的帝王，除了表现出他们的个人特点外，也表现了他们共有的一种庄严气概。而陈叔宝是所谓亡国之君，阎立本则处理成以袖掩口的委琐之态以表示对他的蔑视。至于偏安江南的其他陈朝的帝王们就都缺少英雄气概，但江南的陈蒨是一个建立基业的帝王，陈顼是一个纵容政治败坏而无办法的帝王，两人也有显著的不同。由于历史上的帝王们作为历史发展的一个偶然性因素，个人的行为在一定的范围内是体现着历史发展的，而经他们之手所实现的统一与分裂、偏安等不同的政治情势对于人民生活有很大的影响，所以阎立本对他们的描绘联系着他们在政治上的作为，也就是通过了个人的性格刻划而企图实现概括广阔生活的目的，这样的创作是从人物肖像画的最高要求出发的。

阎立本力求描绘出带有特征性的细节以表现一定性格的一定精神状态，例如曹丕的锐敏的挑衅式的目光，显出十分

精悍，有咄咄逼人的神气。陈叔宝两眼无神，软弱松弛。杨坚头部微颔，眼光向上平视，具有一种深沉有计谋的神情（图203）。

画家所选择的有特征性的细节，主要的是在面部，特别是眼睛和嘴。眼睛除了天生的尖圆长宽等不同外，更显然可以看出内心的心理状态经常表现的不同，而筋肉因习惯性的动作而形成的特点，嘴部表情或用力，或放松，对这些部位都特别着力地加以刻划。

此外，如胡髭，因人而有软硬、疏密的不同，头身的姿势和面部筋肉、骨骼、皮肤也显然可以看出各人的差异。皮肉有松有紧，有硬有软，有粗有细。宇文邕的粗野和陈蒨的文雅，极其明显地表现出面部筋肉的不同，几乎能够令人感觉到一个是白净光细，一个是黑而粗糙（图201、202）。

其他，如侍从有男，有女，服饰器物中有的跨剑，有的执如意，也都有烘托性格的作用。

另外一方面，也可以看出阎立本还保持了南北朝绘画风格的若干残余，如相类似的长圆的头型，侍从占较小的比例，姿态及表情也有僵硬的痕迹，衣褶的处理的规律化，人体比例不全正确等等，这一些都说明写实的能力虽在长期的发展中得到了进步，而犹待进一步的发展。所以，即使在主要的人物形象上，概念化的痕迹以及未能尽情描绘的生硬感觉也还是存在的。然而，技法上已大大发展了单线勾勒的表现能力，因描写对象而使用不同的线纹，如眼、鼻、嘴、耳、脸的轮廓、衣褶，用了粗细不同的线描，并达到了表现体积感的目的。

《历代帝王图卷》的这一些艺术成就代表了初唐人物画的

新水平，在古代绘画史的发展上有着重要地位。

《步辇图》是阎立本传世的重要作品，描写了贞观十五年唐太宗李世民会见吐蕃使臣禄东赞的重大历史事件，对唐太宗、禄东赞等人的形象刻划颇为传神，气氛隆重而融洽。歌颂了唐太宗的英明睿智，记录了汉、蕃两族的友好关系（图198）。

《萧翼赚兰亭图》也被认为是阎立本的作品。这幅画在人物造型，衣褶和线纹的运用上都显示出唐代较早的风格。画面上是一个士人和一个老和尚正在对坐谈话，旁边有和尚侍立，并有侍者在备茶。萧翼奉唐太宗李世民之命去访辩才和尚，用哄骗的方法得到了王羲之的书法名迹，故事中恰也有这几个类似的人物，所以这幅画便被认为是此一内容。这一幅画的人物关系自然，特别是侍立的和尚的不愉快的表情很生动，都在一定程度上代表了当时人物画在描写生活方面所达到的成就。

阎立本也画过一些道教的和佛教的绘画，但都没有流传下来。他曾画过李世民的肖像，而被后人传模在道教寺庙玄都观中加以崇仰。

阎立本的画风承继了南北朝以来的传统。《历代帝王图卷》可以看出与唐代敦煌壁画维摩诘变相左下角的帝王形象有明显的相似，而且可以推想阎立本的另一失传的名作《职贡图》中的人物，也和维摩诘变相右下角的各国王子贵族的形象（图165）有相似之处。这说明了阎立本和一般民间画家之间有密切联系，如果把《历代帝王图卷》和北魏宁懋石室壁面上的线刻贵族相比较，特别可以看出其一脉相传的关系。阎立本观看张僧繇壁画的故事，足以说明阎氏对前代画师的倾倒：阎氏

曾到荆州见到张僧繇的画，最初认为“定虚得名耳”，明天又去看了说“犹是近代佳手”，明日又往说：“名下定无虚士。”于是坐以观之，流连十日而不忍离去。

尉迟跋质那和尉迟乙僧父子是隋代和唐代初期另外两个有名的画家，他们是来自于阗（今新疆和阗地方）的贵族，作品中带域外画风，在当时被称为“画外国及佛像”，和中国中原传统的画风有严格的区别。除了形象之不同外，其技术上的特点在于用笔及用色。尉迟乙僧的线“用笔紧劲，如屈铁盘丝”，可以想象是“曹衣出水”的衣褶线纹。他在长安慈恩寺画凸凹花，可见善于渲涂有立体感的色彩。

他们父子在隋及唐初画了很多寺庙壁画及宗教、外国题材的画。

四、昭陵六骏及初唐陵墓石刻

西安附近有唐代帝王的陵墓，其属于唐代初期的有唐高祖李渊的献陵（三原县东北四十三里）和唐太宗李世民的昭陵（醴泉县东北五十里）。坟墓前都有石兽和石柱等，昭陵附近并有很多唐太宗左右亲信大臣的陪葬墓，据载有一六六人，规模之大为历史上所罕见。这些陵墓的石刻装饰是唐代初期雕刻艺术的代表作品。

献陵和昭陵都是在阎立德的主持下修建的。昭陵曾有十四尊外国贵族的石像都经阎立本画稿，称为《昭陵列像图》。可见阎氏兄弟和这两个陵墓的建筑的密切关系。

献陵（公元六二六年开始修建）前有一对石虎，作正在缓步行走的姿态，筋肉骨骼健实有力，颇能见出老虎凶猛的特点（图156）。

昭陵（公元六三六—六三九年）前有六匹马的浮雕，即有名的"昭陵六骏"，李世民为了纪念在建立政权的征战中所骑过的爱马：青骓（与窦建德作战时所乘）、什伐赤（与王世充、窦建德作战时乘）、特勒骠（与宋金刚作战时乘）、飒露紫（征略洛都时乘）、拳毛䯄（与刘黑闼作战时乘）、白蹄乌（与薛仁杲作战时乘）。六骏为半圆雕之高浮雕，表现了马的立、行、奔驰各种神态："飒露紫" 前有丘行恭在拔掉马身上所中的箭（图157），"拳毛䯄"和"特勒骠"作缓步行进的姿态，其他三匹都是四足飞腾作奔驰状。六骏都有强劲有力的筋肉表现，后三者造型上的细节描写（如喘息的鼻孔）真实而富于表现力（图158）。

六骏为汉唐二代盛行的马的艺术的重要杰作。李世民攻灭隋末各农民起义军及各割据势力而统一了天下，六骏作为这一具体历史事件的纪念雕刻，同时也就是在纪念着人民群众付出了重大代价所获得的历史的巨大进步，而具有重要的历史的和政治的意义。

第三节　敦煌莫高窟的唐代壁画和彩塑（附五代及北宋初）

一、唐代敦煌艺术的发达

在中国和亚洲的历史上起过巨大作用的唐帝国，其政治、军事和文化影响的结果，出现了中亚之间的经济政治来往频繁，也使唐代敦煌达到了兴盛的高峰。

唐代也是宗教艺术鼎盛的时期。敦煌莫高窟的壁画的题

记中，可见发愿造像祈福者，多为贵族、地主及统治者，如魏隋以来的旧风气；但也有为了祈求旅途的安全和现实的幸福生活而发愿的来往商旅行人以及一般的社会群众，莫高窟唐代壁画可以全面地代表着唐代寺庙壁画的风气。根据文字记载（《历代名画记》、《京洛寺塔记》）可知唐代的寺庙壁画与人民群众有密切联系，寺庙为经常对人民开放的画廊，颇有吸引群众前往游逛欣赏的力量；寺庙中并经常举行讲经的集会，这种集会上有才能的僧人悬挂了佛经"变相"的图画，讲说"变文"，带有颇大的娱乐性，变文就成了后代说唱文学的最早的形式。唐代寺庙壁画，除了佛教及其有关的题材以外，山石树木花鸟等画幅在装饰地位上也单独引起重视。与这些记载相参照，也说明了莫高窟壁画在世俗的要求下的发展，和莫高窟壁画在唐代壁画中的代表性的意义。

敦煌莫高窟现存有壁画和雕塑的唐代洞窟总计二百零七个，又可分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个时期。唐代洞窟的形制，除初唐时期少数洞窟还保存隋代诸窟所采取的北朝末期的制底窟形式外，一般地都是新创的如殿堂的样式，窟多作方形，窟顶四面斜上，构成藻井。窟的后壁有一深入的小龛，所有的佛像都集中排列在龛中，如佛殿的坛座上一样，而不复是沿着三面墙壁分别塑造。唐代的个别洞窟因为是在后壁塑造了佛涅槃像（卧佛），窟形成横而浅的长方形平面（如一四八窟），或三层高的窟。敦煌唐代洞窟流行的形式以窟内的布置明显地和今天我们所知道的佛庙殿堂是相似的。这种形式是中国佛教艺术的新创造。

集中在洞窟后壁龛中（也可以看作在一坛座上）的塑像，一般地是七尊：一佛、二比丘、二菩萨、二力士，以佛为中

心向两面展开排列，二力士在最外侧，也有加入其他供养菩萨的(图172)。晚唐及五代,开始把天王(或力士)像分别画在窟顶藻井的四角，不复与佛及菩萨等共置于同一坛座上。

洞窟四壁及入口都有壁画，大幅的经变故事的完整构图多在左右两壁的中部，壁脚多是供养人像。后壁有塑像的龛内也常有经变及佛传故事。洞顶为华丽的藻井图案，藻井图案和经变周围的长条边饰是敦煌艺术中装饰美术方面的重要成就。

唐代敦煌莫高窟的壁画和着色的泥塑，取材范围更扩大了，表现形象更真实生动，构图更丰富复杂,技术更纯熟,充分表现了宗教艺术中世俗艺术的契机。

唐代的重要洞窟,例如初唐的二二〇窟(又名"翟家窟,贞观十六年，公元六四二年初建),盛唐的三三五窟(垂拱二年，公元六八六年)、一三〇窟(开元天宝年间,公元八世纪前半乐庭瓌夫妇造)、一七二窟,中唐一一二窟，晚唐一五六窟(张议潮窟，窟外北壁上有咸通六年，公元八五六年写的"莫高窟记")等都是大型窟，其中的壁画及彩塑是代表性的作品。

二、唐代敦煌壁画和彩塑的内容及其表现

唐代敦煌壁画的题材，为了叙述方便，大致可归纳为四类：①净土变相；②经变故事画；③佛、菩萨等像；④供养人。彩塑的题材则只是佛、菩萨、天王等形象。

净土变相是佛教净土宗信仰流行的结果。佛教中讲西方净土是永无痛苦的极乐世界,人死后可以往生。唐朝初年,这种思想发展成为吸引广大社会群众的教派，净土宗的重要宣扬者是善导和尚(公元六一三—六八一年)和他的师傅道绰和

尚，善导在当时是有名的高僧，在他的主持下曾写弥陀经十万部，画净土变相的壁画三百幅，他还曾参加龙门奉先寺大佛的制作。净土变相的形式在善导传教最活跃的时期产生的，这一时期也正是唐朝盛世的开始。

净土变相就是用图画描写西方极乐世界的楼台伎乐、水树花鸟、七宝莲池等等美丽的事物，以劝诱人们信仰阿弥陀佛，以便将来有机会去享受。在那些有现实根据的美丽的形象中，透露出对于现实的物质生活的繁华富丽加以积极的赞扬与肯定。这种思想虽然与宗教信仰相结合，然而与主张人生寂灭、世界空虚的清净的、禁欲的思想很不相同。净土变相中充满了肯定生活的开朗的欢乐的气氛。

净土变相的构图是绘画艺术发展中一重要突破。利用建筑物的透视造成空间深广的印象，而复杂丰富的画面仍非常紧凑完整。全图组织了数百人物及花树、禽鸟，成为一大合奏。画幅中央部分的阿弥陀佛本尊和池前活泼喧闹的乐舞，是构图的中心，也集中地表现了宗教的，然而是欢乐的主题（图164）。

净土变相是古代美术中带有浪漫主义色彩的杰作。它一直被后世所摹仿、复制并长期流传。

莫高窟的唐代净土变相，据一九五一年的统计，共有一二五幅。一七二窟的净土变相可以作为盛唐时代的代表作之一。

净土图的形式也是观经变相、弥勒净土变相、药师净土变相、报恩经变相的基本部分。但这些变相又各有其自己的内容表现在净土图的四周。其中有一些是生动的小幅故事画。用连续的小幅故事画表现其内容，并获得了相当的艺术效果

的佛经变相，有佛传故事变相和法华经变相。弥勒净土变相就是在净土图四周再点缀上弥勒下生经中描写过的峰峦，图下方有婆罗门正在拆毁"大宝幢"的建筑物，穰佉王等众人正在剃度出家(图168)等等所组成的。

观经变，除中央部分是净土图以外，其特殊的内容是"未生怨"和"十六观"。未生怨是用连续故事画表现频婆娑罗王为了求子先杀了一个修道之士又杀了修道之士投生的白兔，结果生了阿阇世太子，但太子长大却把父王囚禁起来，并要拔剑杀母后。十六观是表现看着太阳、月亮、水、地、树、宝池、楼台等等十六种不同情况下的静坐冥想。药师净土变的特殊内容是用一系列的小幅画表现的十二大愿和九横死。十二大愿是十二种希望的事，例如：永远充裕，无匮乏之虞；"不要有丑陋、顽愚、盲、聋、瘖、哑、挛躄、背偻、白癞、癫狂种种病苦"；各种病人若"无救、无归、无医、无药、无亲、无家、贫穷、多苦"，一听到药师佛的名号就能痊愈；一切受苦难的妇女，都可以转女成男；"王法所录、缧缚、鞭挞击闭牢狱，或当刑"都可以仗佛力解脱；饥饿的人可以得食；贫无衣服，为蚊蛇寒热所苦的人都得到衣服等等。九横死是九种痛苦的死亡：为医卜所害、横被王法诛戮、逸乐过度、火焚、水溺、恶兽所噉、横坠山崖、毒药、战死。信仰佛教的最终目的是要解决这些实际问题，而佛在某些场合也就被想象成可以抗拒王法，可以帮助人摆脱社会罪恶所造成的苦难与贫穷的力量。

法华经变和报恩经变的内容和表现都比较丰富的。

报恩经九品（九章）中有四品常见于图绘：孝义品（须阇提太子割自己的肉为了救助在难中的父母，免于饥死道途

之中的本生故事）、论议品（包含鹿母夫人本生故事：因为鹿母舐了修道仙人在石上洗衣的水，生了一个美丽女儿，女儿为修道的仙人所收养，女儿在一次去另一仙人处求火种，行七步，步步生莲花）、恶友品（善友太子和他的兄弟恶友，入海求宝，为恶友所害，在外流落，最后遇救的故事，内容比较最丰富，最曲折生动）、亲近品（一个名叫坚誓的金毛狮子被伪装为和尚的猎人所杀，国王得其皮为之立塔的故事）。

法华经廿八品中有十三种是常见于图绘的。在一类似净土图的构图中，在主尊释迦之前有七宝塔和入涅槃的佛（法华经序品），下面是一所火烧的房子，譬喻人之不知求佛，犹如处于此着火的房子中的孩子们一样，大人告诉他们门外有各种好玩的东西，他们才肯出来（譬喻品），左下方画清洁扫除的景象（信解品），其上是农夫在雨中耕作（药草喻品），再上是人之求法不能坚持，犹如旅行者人马疲惫，他们的道师便在青山绿水之间，变化出一美丽的城市作为目标，促使他们继续前进（幻城品，图166），上方中央是从地涌出七宝塔，中间坐了释迦和多宝二佛（见宝塔品），图的右侧是净藏、净眼二王子为种种奇异变化（妙庄严王本事品）等等。这是法华经变相构图形式的一个例子。二佛并坐的《见宝塔品》是自北魏以来就流行了单独的处理的。《观世音普门品》在唐代很盛行。观世音菩萨可以现三十二种不同的化身。普门品的一种表现形式就是中央为观音菩萨，周围为其各种化身；另一种表现形式即以释迦或观音为中心，周围为观音救助人们，可以幸免的十二种灾难：坠高山、推落火坑、飘流巨海、盗贼、被恶人追赶、刀杖。

《维摩诘经变》（二二〇窟和三三五窟的图像可以作为代表）

是维摩诘和文殊菩萨论辩时种种景象，以及各国王子来听的热闹的场面。维摩诘激动的富有个性的面部表情刻划了出来。维摩变的左右两下角绘有相当于当时流行的帝王图和职贡图的题材。

《劳度差斗圣变》则表现了另一种激烈的斗争。为了反对舍利佛修园传道，劳度差和舍利佛斗法力，六个回合后，劳度差失败了。舍利佛化出的金刚力士击碎了劳度差的花果茂盛的山，狮子王吞噬了巨牛、六牙白象踏碎了劳度差的七宝水池，金翅鸟王裂食了口吐烟云的毒龙，毗沙门王缚了凶恶的两个黄颇鬼，并以咒咒之，夜叉屈伏在舍利佛身边；舍利佛的风最后吹散了劳度差的花树。劳度差斗法失败，和他的师傅及其弟子们都转而信佛。

这些经变故事画内容丰富而多变化。其中很多动人的场面和情节都被处理得真实有趣。例如穿插在其中的描绘人民生活的若干片断,《得医图》(《法华经变》)从户内画到户外,人物身份也表现很明显(图167),《行旅休息图》(《法华经变》)中马在打滚，表现休息的主题；《挤奶图》(《维摩诘经变》)的小牛拒绝被强迫拉开，这样就使挤牛奶的平凡行为带了喜剧的意味(图169);《树下弹筝》(《报恩经变》)是极其优美的爱情场面。诸如此类的画幅中就概括了画家个人对生活的真切了解与细致的感受。生活中一些富有情趣的片断被选择出来，而得到艺术的表现。

绘画和雕刻中的佛、菩萨等像在唐代的佛教美术中是一重要创造。这些宗教形象在类型上比前代更增加了（佛、多种菩萨、天王、金刚、罗汉和伎乐飞天以及鬼怪),这形象所表现出来的动作及表情也更多样化了，出现了多种坐、立、行

走、飞翔中的生动姿态。

佛像（如来、弥勒、药师、卢舍那等）一般的很少有表情流露在外，着重内在的精神的力量的蕴蓄；处理得较好并体现了时代的美的典型。

菩萨像（观音及大势至，文殊及普贤，和其他各种供养菩萨）往往有丰腴艳丽的肉体的表现，色彩鲜明，单线勾出肉体富有弹性的柔软和圆浑的感觉，具有平静的安详的内心精神状态，呈酣睡或冥想的神态；并以多种多样的姿势变化表现各种轻巧细致的动作，全身动作有一致性。而伎乐或飞天则表现了急剧的迅速的运动。

文殊、菩贤相对称，又各相独立的构图，也是常见的。在画面上，所有的人物及其动作统一在行进的行列中，伞盖等物也表现了行进中的轻微的动荡，文殊的坐像“犼”，牵引坐骑的“拂菻”，普贤坐骑象，牵引坐骑的“獠蛮”，都以其有力的形象表现了文殊，菩贤的法力。

唐代的菩萨形象在某些寺庙的壁画中直接以贵族家庭的女伎为模特儿。唐代菩萨的形象是古代美术中理想与现实相结合的成功的重要范例。

罗汉有多种面型，其中最年长的是迦叶，最年幼的是阿难，这两个罗汉常见于如来佛的两侧，表现出两种不同的性格，其他的罗汉可见于涅槃变中，表现出处于剧烈的痛苦之中，而有着异常夸张的表情。

天王、金刚力士等形象着重男性强健力量的外部的夸张表现。描写全身紧张的筋肉，有着强烈的效果。天王和金刚一般都是在佛和菩萨的周围，但也有独幅的，以天王为主神的构图，如：藏经洞发现的绢画《毗沙门天王图》就是一张重

要的杰作。毗沙门天为唐代的战神，所以单独成为崇拜的对象。画面上有战斗的气氛，旗帜及飘带表现了气流运动和人的动作的一致，海水表现出广阔的空间，侍从中的怪脸综合了动物面相的特征和人的表情特征而创造的形象，时常出现在唐代壁画中。

供养人像则是描写真正的现实人物，但也按照这一时代的健康审美理想加以美化了的。盛唐时期乐庭瓌和他的妻子王氏的供养像（一三〇窟，约为公元七四五—七五五年间制作）是优秀的代表作（图170）。女供养像和菩萨像在脸型上有共同点。唐代供养人的地位在壁画中逐渐重要起来：尺寸较大，而且是作为独立的作品加以精心描绘的，中唐以后在描绘供养人中，有进一步夸耀供养人的豪贵生活的作品，如有名的《张议潮夫妇的出行图》（一五六窟，大约在公元八四八—八九二年间制作）。

《张议潮出行图》以乐舞为先导，随以仪仗车骑，富有威仪声势的漫长行列，能概括上层社会生活的基本内容。张议潮反对了吐蕃族而成为敦煌地区的统治者，他作为一个反抗外族羁绊的群众性的行动中出现的英雄人物，在绘画中得到了表现（图171）。

四三一窟中男女随从及牛车、鞍马图描写了他们因疲累而休息的景象，是仆役生活的真实的表现。

以上简略的叙述了佛教壁画的大幅构图（净土变），小幅构图（经变故事画中穿插的生活场面），佛教形象（佛、菩萨等像）和现实人物形象（供养人像），以不同方式在不同程度上都保持着和现实生活的密切联系，并且从不同途径进行艺术创造。

三、五代及北宋初期的敦煌艺术

张议潮在敦煌地区的统治到五代时期(公元九一九年)落入他家的亲戚曹议金之手，敦煌和中原的来往减少，此一繁华的城市已开始衰落，但是莫高窟的修建在曹氏统治下出现了最后的高潮。曹氏的统治维持到公元一〇三五年西夏族侵占敦煌地区为止。敦煌作为中西交通大道上重要城市的命运逐渐结束，敦煌艺术也为之中止。西夏虽又整修了少数洞窟、元代也有西藏密宗佛教的密画和来自中原的新画风的壁画保存至今，但只是个别的现象，北宋已是敦煌莫高窟艺术的尾声。

五代洞窟中以九八、一〇〇、一〇八各窟较为重要。北宋洞窟中，五五、六一、四五四各窟较重要。这些洞窟多是当时敦煌统治者曹家所修。北宋洞窟多以前代洞窟改建而成，宋代壁画之下往往覆盖有唐代或北魏壁画，前代洞窟的门口两侧往往有五代北宋加绘的供养人。古代洞窟的木构窟檐至今保存完好的，除了唐代的一座(一九六窟)以外，还有宋初的五座，其中三座是有年代可考的：四二七窟窟檐为开宝三年(公元九七〇年)，四四四窟窟檐为开宝九年（公元九七六年)，四三一窟窟檐为太平兴国五年(公元九八〇年)，都是古代木构建筑的重要实例。

五代的敦煌画继承了晚唐旧风，北宋时代的敦煌壁画则没有象中原地区的绘画那样迅速地向上发展。五代洞窟中仍有规模宏伟的钜制，如九八窟的《劳度差斗圣变》全图统一在摇撼一切的狂风中，可以看出构图技巧的能力。北宋初的六一窟，有著名的大幅五台山图和多幅的佛传故事连续画，和

当时中原绘画山水人物画的水平是不相侔的，但丰富的生活景象的描写仍出现在这些构图中。五台山图中行旅、关隘等在造型上不及当时的山水画，题材的选择仍符合当时的发展倾向。五代和北宋时期的供养人往往尺寸极大，如真人甚至超过真人大小，曹议金也摹仿张议潮画了自己的出行行列。

敦煌地区的统治者曹氏，这一时期在安西万佛峡也营建和莫高窟相似的洞窟多处。万佛峡又称"榆林窟"，有二九个窟，只一六——一九窟是初唐和盛唐时期的。"榆林窟"的艺术应视作莫高窟的一个分支。同样情形的还有敦煌城西的西千佛洞的一九个残窟及安西水峡口的五个残窟。

四、新疆的古代美术遗迹

新疆塔里木盆地的四周有很多重要的古代美术遗迹和遗物。罗布泊附近曾发现汉代的遗物中有丝织和毛织品。楼兰地方古代寺院旧址的壁画，库车拜城附近的洞窟寺院及壁画，作为南北朝的美术遗迹已在前章提到。现在将简单介绍新疆各地唐代的美术遗迹。

库车为汉唐龟兹国故地，龟兹是古代新疆地区重要的政治、文化及佛教的中心。拜城的克孜尔千佛洞共二三五个，是库车拜城一带七处千佛洞中之最丰富和最重要的。克孜尔千佛洞的洞窟形式主要的有两种，都具有自己的特色：①龟兹式的制底窟——横而浅的前廊后为一纵长而深的窑洞式穹形顶的殿堂，后半部有一塔柱，前后两面佛龛，后壁有一坛，坛上塑佛涅槃像。②方形窟，窟顶为组成正方的桁条，斜正交错重叠而上的"斗四藻井"，与敦煌洞窟之不同，乃在后者为平面的装饰，而克孜尔洞窟真正作成逐层深入的井状。

克孜尔洞窟四壁的壁画大多为本生故事及佛传故事（降魔及说法等），人物多作半裸袒的域外的装扮，构图形式除大幅外，有界画成菱形方格，逐一画入单独的完整的情节。很多壁画有褐红色底，底上有散花。

壁画比较著名的作品有《王者观舞图》，舞女艳丽动人。《阿阇世王沐浴图》画佛传故事：摩耶夫人树下生释迦、降魔、鹿野苑说法、涅槃等四节。这幅构图线纹缜密，是精工的白描。《分舍利图》中武装人的动态和马的动作都很生动有力。

壁画的一部分是当时龟兹贵族供养者的形象，有男、有女、有比丘，还有画家自己的写照（画自己一手执笔，一手执颜色钵正在画画）。这些来自现实生活的人物形象，在脸型上仍和佛教题材的作品类似，明显地看出地方特色。

克孜尔窟顶多画须弥山景，并分列为菱形的方格，其中除了画佛教故事外，多画山林禽兽。

克孜尔石窟的塑像皆已残毁。

拜城的库木吐喇地方有洞窟两组共九九个窟，其中的壁画有极为明显的中原风格，特别是隋唐时代的风格。如净土变相的乐舞供养及菩萨、飞天等残片都可以看出是敦煌莫高窟的直接影响的结果。

库车拜城附近尚有克孜尔朵哈（三九个窟）、玛扎伯赫（三二个窟）、森木撒姆（三〇个窟）、台台尔（八个窟）、托呼拉克店（六个窟）等五处，但都已残破，尤以后三者毁坏的情况严重。

库车以东的焉耆城西有西克辛千佛洞尚残存一二个窟，其中有少量壁画残迹，其附近有寺院废址，发现有残断塑像肢体。这些塑像多是唐代的，但佛像的脸型、衣饰仍接近早

期的风格。

吐鲁番是新疆地区另一个有丰富的古文物及美术留存的中心。吐鲁番在汉代为高昌郡，公元五世纪末建立了"高昌国"，作国王的为汉族或西北地区的其他种族，公元七世纪并于唐，公元九世纪以后至蒙古族侵入之前，为回纥族所统治。

吐鲁番附近有下列各重要文化遗址：雅尔崖交河城、三堡高昌城（又名"喀喇和卓"）的废城及城内寺院建筑残迹（佛教、景教及摩尼教），阿司塔那的唐代古墓，胜金口、柏孜克里克、雅尔崖、吐峪沟等石窟寺。从这些遗址遗物可以看出公元五世纪到十世纪左右，古代吐鲁番和中原地区在文化艺术上的直接联系和相互影响。

吐峪沟的洞窟原有九十四个，大部已坍毁，现在只有八个窟残存壁画，柏孜克里克现存洞窟及壁画数量较大，计洞窟五十一个。胜金口及雅尔崖皆只残存十个洞窟。柏孜克里克的整幅的绘有天王及供养的释迦立像的作品，是回纥统治时期的作品，为具有地方特色的中国画风。

高昌故城的寺庙遗址曾发现回纥贵族的供养像及摩尼教徒的群像，都有重要的历史价值。阿司塔那墓地中出土的墓志有助于研究古代中原文化在吐鲁番的传播及历史，同时发现了树下美人图、未烧炼的泥俑（有武士、文官、妇女、乐人等），这些人物形象充分表现了最常见的唐代人物造型的一些特点：丰腴，彩色艳丽。墓棺上所覆盖的女娲伏羲图在构图上渊源自汉代的画像石。此外还有一些织锦之类，织锦纹样作大团花及成对的鸟或马，也是唐代流行的。

吐鲁番附近发现的泥塑佛像是"曹衣出水"的风格。

新疆另一重要的古文物中心是和阗附近。和阗为古于阗

国故地，隋及初唐的名画家尉迟父子即于阗王族。和阗附近有很多古寺院遗址，其中最引人注意的是丹丹乌利克寺院的壁画残迹。在天王塑像的下侧，画一个小儿和立在水池中的年轻妇女的形象，是十分自然而动人的。木板上绘有一个中国公主嫁到外国，把蚕种藏在发中偷带出去的故事是非宗教的题材。

和阗附近和塔里木盆地南缘其他几个地点，都曾发现汉三国时期的遗物及简牍之类，对了解古新疆文化发展是很有价值的材料。

总之，新疆地区已经发现的有关汉唐文化艺术的考古资料，已能初步说明中原一带的文化艺术向西传播的情况，以及中西文化交流的过程中，新疆地区古代各族部落的创造与贡献。敦煌莫高窟的壁画及雕塑所代表的唐代艺术的风格，新疆各地的宗教寺院艺术广泛地受到影响。但许多问题尚有待研究，特别是这些地方的古美术遗址，许多重要的绘画及雕塑作品皆已散乱，大大影响了系统全面的研究工作。

五、唐代宗教美术的评价

宗教产生于人类不能真正认识自己和人生，特别是人生的各种痛苦。宗教是在愚昧的迷雾中的对于现实的认识，因而成为人民的鸦片烟。但宗教毕竟反映了人民的痛苦的存在及产生痛苦的社会原因的存在，所以宗教就有可能在人民群众自己的解释下成为斗争的工具。如前面曾提到的，信仰中的佛可以成为对抗社会的力量。

宗教美术就是人民群众用现实生活的艺术形象，对于宗教解释的结果。由于宗教是直接以人民群众为宣传对象的，

这些作品多产生于人民中间的艺术家之手，所以对于美术的发展起了决定作用。——唐代便为这样的时代提供了社会的条件，使得这一可能实现，使得人民群众的创造力，能够在佛教美术中发挥出来，并且提供了人民群众对于佛教的健康的、有积极意义的形象的解释，因而一定程度上反映了人民群众的情感和愿望。

唐代的佛教美术的发展过程，是现实性因素以长期的渗透的方式，逐渐克服了宗教性因素的过程。

唐代的佛教美术中，创造了多种多样有鲜明特点的艺术形象：典雅的佛、亲切婉丽的菩萨、健康优美的妇女、勇猛的天王力士、激辩中的维摩诘、激烈痛苦中的佛弟子、虔诚的信士、飞翔着的飞天伎乐等。这些形象有一定的现实根据，而体现了一定的理想，并出现了美的典型的创造。

唐代的佛教美术中对于穿插在佛教故事中的生活现实进行了情节性的描写。在人物的动作与联系中探求到统一的意义。一些故事画中描写了爱情、灾难、希望与欢乐的各种情节。

唐代的佛教美术中发挥了丰富而富于创造性的想象能力，如西方净土变，维摩变、劳度差斗圣变、涅槃变、降魔变等都是主题明确，内容丰富复杂，而又具有动人力量的作品。西方净土变中对于天国的欢乐，维摩变中对于真理之追求，劳度差斗圣变中对于敌对的斗争，涅槃变中对于经历的痛苦，降魔变中对于坚定的信念都通过宗教的主题，用淋漓尽致的想象，概括了对于生活的深刻的理解。

唐代佛教美术的发展也见于表现技法方面，例如：富丽的色彩、活泼健劲的线纹、坚实有力的造型、纵深复杂的构图、集

中的表现方法，都代表唐代美术的日益提高的水平，而为宋代绘画艺术的发展和艺术进一步走向现实生活创造了技术条件。

第四节　龙门石窟及其唐代雕塑

一、唐代的雕塑艺术

唐代的雕塑艺术虽仍未完全摆脱宗教的羁绊，但艺术上已完全进入成熟阶段。由于继续了南北朝以来的风气，进行大规模的造像石窟和寺庙的修建，因而出现了内容更丰富、表现范围更扩大、技巧更熟练的众多的佛教形象，其中有一些具有重大的纪念碑的意义。宗教雕塑以外的雕塑艺术品在内容及表现上也大大超过南北朝的水平。在经过了南北朝数百年的发展之后，中国佛教美术的完整的成熟的风格也完全形成了。

初唐的雕塑，除上节已经加以论述的昭陵六骏等以外，在龙门及莫高窟也都保留有重要的代表作品，可以看出唐代的健康有力的艺术风格的出现。盛唐（唐高宗李治、皇后武则天时代至玄宗李隆基开元、天宝年间，公元六五〇—七五五年）是唐代社会各种艺术最富有成就的时期，在雕塑艺术范围内就出现了奉先寺、天龙山和乾陵诸石刻那样的不朽杰作，而成为中国雕塑艺术发展历史上的高峰。

二、龙门奉先寺及其他唐代造像

洛阳龙门有唐代造像石窟十余处，经过了约一百年的沉寂时期又重新活跃起来了。自北魏末年（公元四六〇年前后）的造像的热潮过去以后，东、西魏到唐初龙门虽有若干各别

的零星的造像，但无大型的开窟。

唐代龙门各窟按时间先后是自北而南（贞观年间到武则天时代），然后移往伊水东岸的。最早的是斋祓洞，系魏王泰为他的死去的母亲文德皇后而建，有著名的"伊阙佛龛碑"（贞观十五年，公元六四一年，岑文本撰文，褚遂良书）记录此事。其次为重修北魏时代所开的宾阳三窟中的北洞。敬善寺洞和未完工的摩崖三佛（第六洞，图178）是唐高宗李治时代前期（公元六六〇年以前）所建。第七、八洞，万佛洞（永隆元年，公元六八〇年造），第十一洞惠简洞（咸亨四年，公元六七三年），及奉先寺（公元六七二—六七五年）是李治时代后期所建。西山最南的极南洞及东山擂鼓台诸洞都是武则天时代（公元六八四—七〇四年）开凿的。因为这些洞的主要佛像都有年代可考，所以较容易着手比较其时代的变迁。此外，各别小龛分散在各窟者很多。唐代在龙门进行的造像至玄宗李隆基时代及其以后则减少，中唐以后绝迹。由上可以看出龙门造像最繁盛的时期是公元六四〇年以后，而特别是李治、武则天的时期（公元六五〇—七一〇年），显然这是和武则天长期住在东都洛阳有关的。

龙门诸唐代石窟中最重要的是奉先寺。

奉先寺始修于咸亨三年（公元六七二年）四月一日，至上元二年（公元六七五年）十二月三十日毕功，只费时三年又九个月；是由皇后武则天施助宫中脂粉钱二万贯修凿的。建造者为"支料匠"李君瓚、成仁威、姚师积等。

奉先寺前原来曾有木构建筑物，是唐代名为"奉先寺"的寺庙的一部分，现在则全敞露在外（图182），窟面宽约三三米，进深约二〇米，高四〇米，奉先寺本尊是卢舍那佛坐像，

高一三米。按照唐代的尺度，则大佛通光背宝座高八五尺，两侧为迦叶（已毁）、阿难，其外侧为二菩萨，左右两壁为神王及金刚各一对（右壁的神王及金刚已毁）。二菩萨为七〇尺（唐尺），其余各像为五〇尺（唐尺）。——奉先寺的规模之宏伟是罕见的，这样宏伟的规模体现了这一时代的强大的物质力量（人力与财力）及精神力量（雄伟的创作意图）。参与此工作的有著名的净土宗大师善导和另一僧人惠暕，又有两个主持工程的重要官吏：韦机（以颇有才干和善于规划曾见赏于李世民）和樊元则。他们的计划和李君瓒等人的实践，共同完成了这一与灿烂辉煌的盛唐时代相称的，不朽的典范作品。

奉先寺群像作为不朽的典范作品的重要价值在于形象的创造（特别是卢舍那大佛的脸型和神王脚下的小鬼），群像的构图关系和这一组群像的艺术概括的能力。

本尊、罗汉、菩萨、神王、金刚等形象追求创造理想化了的各种不同的性格及气质。这些类型虽然是唐代雕塑中常见的，如菩萨的华丽端庄而又矜持的表情，神王的硕壮有力而威武持重，金刚则全身筋肉突起，是非常暴躁强横的神情，然而用如此巨大的尺度和体积加以雕造就足以成为新的创举（图185、186）。这些形象之间，阿难的外形的朴素与所表现出来的善良纯厚的性格的真实感，无疑地具有独特的艺术价值（图184）。而格外应该着重指出的是卢舍那大佛的形象的创造。

卢舍那大佛面容庄严典雅，表情温和亲切，是一富于同情而又睿智明朗的理想性格，他的右手掌心向前举在胸前，五指自然的微屈，也能表现出内心的宁静而又坚定（不是冷酷的，也不是焦躁的），他向前凝视的目光中仿佛看见了人类的

命运和归宿，人类历史的前进的道路。在这一形象中表现了唐代艺术家自己面向着充满斗争与变化的广阔的生活景象时的伟大的开阔的胸怀，艺术家对于这一形象进行了自己的解释和贯注了自己的情感，卢舍那大佛更具有完全中国化的面型和风格。无论就内容或形式上看，卢舍那大佛的面型的创造都是中国雕塑艺术史上伟大的典型之一(图183)。

奉先寺诸像给人以深刻印象的还有神王脚下的小鬼。他承担起神王的巨大的躯体的重量，他的头、胸、臂、腹等部筋肉以夸张的表现，因而出现小鬼无所畏惧的压不倒的力量。在这一形象的创造中，虽然表现为踏在足下的，然而作为勇敢的对抗的力量得到赞扬(图187)。

奉先寺的九个形象外表上是彼此孤立的，但是作为成组的群像，以本尊为中心，九个形象具有内在的关联。

九个形象成为一完整的构图。手法上利用简单的对称排列法突出主体卢舍那佛。本尊四周的背光、项光和胸前的一环环的衣纹围绕在本尊的面部四周，使之成为全景的中心点，把主题的中心置于明显的几何中心点上，收到单纯而有力的效果。从内容方面看，本尊和菩萨的和善，及神王、金刚的强壮威势等等是同一主题的不同方面，他们之间相互结合，相互补充。这一组形象反映了对于盛唐时代的封建统治体系的深刻的认识，不仅歌颂了它的典雅的，华丽的美好的一面，也揭示了它的可畏的暴力的一面。所以，以卢舍那佛为中心的这一组形象，是对于唐代这一富有成就的伟大的时代的有力的艺术概括。

龙门唐代其他各窟也还有些优美的造像，如惠简洞的本尊和胁侍的年轻而安详的表情(图179)，东山看经寺洞的二十

九尊浮雕罗汉的不同性格的描写(图180)，也都是值得重视的。

三、天龙山的唐代造像

太原天龙山二十一个石窟，除以前谈到的北齐和隋代石窟外，第四——七，一一——一五，一七——二一各窟皆唐代修建。其中以四、六、一四、一七、一八、二一诸窟较大也较重要，窟平面是一般唐代的方形窟，后壁及左、右两壁各有二尊像。其他多是小窟。

天龙山石窟有很多唐代造像是盛唐时代“曹衣出水”式的代表作品。

第一四窟右壁中央的菩萨，一七窟诸像和第一八窟的诸像，都是身体大部分裸露在外。佛像多是袒胸，菩萨袒露上体，体格匀称丰腴，表现出筋肉的柔软富有弹性的感觉，给人以十分艳丽的印象。衣薄透体，衣褶自然而有规律，完全适应动作的变化。佛像一般是端坐垂了双足，菩萨像或作立像，或作垂一足盘坐，而身躯倾侧或微微侧转，姿态自然，变化丰富。无论菩萨的立像或坐像的全身的中心线都不成为直线，而作出富有表情的姿态，但一般的面部多作酣睡或冥想的宁静的神情。这些造像在雕刻技术上非常成熟，都特别适合于四面围观；身体各部分筋肉骨骼的准确的处理，衣褶的规律自然，每一躯像的洗练和完整的造型都是高度真实性和装饰性完美的结合的结果(图188、189)。

天龙山唐代造像创造了人体美的典型。这个身体是有血有肉的，是柔和而温暖的。天龙山的唐代造像显示了宗教美术中塑造优美形象的高度成就。

四、炳灵寺及其唐代石窟造像

炳灵寺是另一个唐代造像的中心。炳灵寺除少数北魏和明代窟龛以外，有唐代的窟龛一〇六个。其中仅第九二号窟（已毁）、第四号窟及第一一四号窟是一佛、二罗汉、二菩萨及二天王，其他唐代各窟都是一佛二菩萨或四菩萨，这样的组合和天龙山石窟颇为相似。

炳灵寺唐代造像在表现上也和天龙山相似，表现了美丽的丰腴的肉体和婀娜的姿态。虽然衣褶的处理和身躯的侧转都不如天龙山造像那样真实自然，然而同样流露了对于人体美的有力的赞颂（图190）。

敦煌是唐代美术保存最丰富的地方，其中雕塑的数量也很大，尤其重要的是这些雕塑的历史的系列。如果加以科学的全面的整理，当可以探求出唐代雕塑在三百年间，从初唐到晚唐的发展道路和唐代雕塑艺术的多种造型和多方面的创造。

唐代石窟造像在山东驼山、云门山等地，都是继续了隋代石窟修建的，数量不大。陕西邠县和泾县石窟也有唐代造像。甘肃河西一带的石窟，如武威天梯山、民乐马蹄寺、武威大佛寺、玉门赤金红山寺、酒泉文殊山等，大多是北朝开凿，唐代续有修建，至明清犹有佛教活动的，虽已有初步调查，仍待深入研究。这些石窟寺中以民乐马蹄寺地区（过去多认为是在张掖境内）的数量最多，计有七个石窟群，残存七〇余窟龛，由各项残迹可以看出大概是北朝时开始，至隋唐而极盛，西夏侵占时期衰落，元代及其以后为密教信徒大加重修。

四川广元自武则天时代开始修建石窟。修建石窟的风气在中原一带自中唐以后即行停止，而在四川得到继续。四川作为造像石窟的中心自中唐经历五代、两宋，直到明清，留下了广元、大足、巴中、安岳、通江等县百余处内容丰富，规模不大，成组的石窟。四川以外，仅南京栖霞山和杭州有少量五代和宋代的造像石窟。

唐代造像除石窟以外，可以移动的单躯或独立的造像碑也很多(图191、192)。河北曲阳修德寺遗址以及其他有南北朝造像出土的遗址也都有唐代造像出土。唐代佛教在社会上仍拥有广大的群众，造像的流行从文字记载中可以看出，除了石雕、泥塑外，尚有木雕、夹纻等各种技术。日本保存了唐代输去的木雕像数尊，日本和朝鲜的古代佛教雕塑都明显地受了唐代艺术的影响。

五、乾陵石刻及唐代陶俑

唐代的陵墓雕刻中产生了宗教雕塑以外的纪念碑性的作品。乾陵(高宗李治的陵墓)及顺陵(武则天母的陵墓)前石刻是盛唐时代的代表作。

西安附近唐代的陵墓共有一八处，散列在渭水和泾水以北的北山山脉的许多山头上。这些陵墓多作小丘的形状，高约一五米，陵墓为方形。陵前建立献殿为祭祀之用，献殿前有石狮、石马等雕刻并列两侧。四周回绕以墙垣，东西南北四方设青龙、白虎、朱雀，玄武四门。四门外更有石狮、石马等。乾陵和顺陵和前已述高祖李渊的献陵及太宗李世民的昭陵一样，在唐代陵墓中以优美的石刻而具有重要地位。

乾陵(陕西乾县西北五里)前的石刻，在数量上是唐陵中

之最多者，计石狮子一对，外族酋长石刻雕像现存五三（左边二九，右边二四），作文官装束高达丈五的石人十对，石马五对，浮雕朱雀及有翼天马各一对。其中以狮子，有翼天马及外族酋长有突出的艺术价值。

石狮蹲踞在高台上，两只前腿挺直撑在地面上，张口仰胸（图160）。有翼的天马，颈较短而头部刻划得劲挺有力，两肩上生出象彩云般羽翼（图161）。这两种动物的雕刻都在造型上显著地表现出充沛的力量及一定的理想特点：马的矫健和非凡的气质，狮子的壮伟和庄严。

外族酋长石刻雕像置于乾陵之前是更明显地为了从政治上夸耀唐代的伟业，就比狮子、翼马等利用装饰及象征的手法更直接，而和昭陵之列有外族人像（已佚）和六骏浮雕在用意上是相近的。乾陵前的外族酋长石刻雕像的头部已残缺毁坏，服装都是窄袖胡服，姿势是两手拱立。这些石像利用富于体积感及重量感的单纯的体形，表现了藏在衣服下面的强健的体魄，很能显示出人的力量。

顺陵（咸阳东北三十里）是武则天母的坟墓，此坟墓附近遗存动物石刻甚多，其比较特殊的是四足站立，作缓步中停留姿态的石狮及独角兽（图162、163），独角兽高达六米，体积之大甚为罕见。这些石刻造型真实，表现手法单纯有力，具有整体的完整性，这也是古代大型石刻的共同成就，在唐代的雕刻中尤多达到高度水平的作品。

乾陵和顺陵的石刻所表现的雄伟气概是服从着政治的要求的，和盛唐时代是相称的，因而成为雕塑史上重要的纪念性雕刻的杰出作品。

唐代陶俑是普遍流行的。由于已经掌握了更熟练的写实

能力，并承继了自汉代以来的传统，陶俑表现的范围和表现的能力都加强了。例如：陶制的人像中就有武士（将官和兵士）、文官、妇女、小儿、乐舞人、仆奴、胡人等多种形象，其中特别以妇女和乐舞人数量最大，姿态及装扮的变化最多，动物中有马、牛、狮子、骆驼、鸡、鸭等，神怪的形象有可以御鬼的镇墓俑——"魌头"（图193、194、195、196）。

唐代创造的陶俑形象非常广泛地概括了当时的世俗生活。其中有一些较深刻地反映了社会生活的形象。例如那恭谨地耸了肩而作出谄媚的笑容的卑微的小人物，那痴呆的病态的肥胖的贵家女子，那庸俗而又愚蠢、脑满肠肥神情傲慢的猾吏，那叉手而立瞪了眼睛作出吓人的样子的仗势欺人的恶奴和那作出轻佻的、心满意足的架势的牵马人等等形象，就不仅刻划出了人物的性格，而且是富有倾向性地发掘了人物的社会本质，这些都是古代泥塑艺术中的可贵的收获。唐代一般的陶俑多能生动地真实地表现一定的动作，甚至优美的或富有感情内容的姿态，而且能刻划瞬间的动作和神情，如骑在奔驰的马上的妇女，凝视天边若有所思的女侍，那马背上的猎人和他的猎犬好象听了什么声音的惊觉中的紧张神情，都获得相当的成功。

唐代陶俑如前代的陶俑一样多敷有彩色，同时也常敷加以铅釉。铅釉的颜色最普通的是黄、绿及白色，所以这种陶器也称为"唐三彩"。也有蓝色或红色铅釉，但较罕见。"唐三彩"的盘、罐等日用器皿也常在墓葬中发现。

六、唐代著名雕塑家

唐代出现了很多在当时受到重视的雕塑家，如武则天时

期的尚方丞窦弘果、毛婆罗、苑东监孙仁贵等人。窦弘果在洛阳大敬爱寺所塑的许多尊佛被认为是一时的名作，大敬爱寺更有巧儿（工匠）张寿、张智藏兄弟和宋朝、陈永承、刘爽、赵云质等人的作品。另有张阿乾以善于拨蜡铸铜出名。这些雕塑家大多擅长绘画，据过去记载，也有名画家吴道子的徒弟从事捏塑及石刻的，如张爱儿（又改名“仙乔”）、王耐儿。另外还有因塑鬼子母及文惠太子像而出名的工匠李岫，以造道宣像出名的韩伯通，塑九子母出名的刘九郎，以及其他留下名字的工匠，员名、程进、张宏度等。

唐代雕塑家中最为人知的是杨惠之。

杨惠之是开元天宝年间（公元七一三—七五五年）人。据说原来曾和名画家吴道子一同师法张僧繇派的绘画，达到了同样的水平。但后来吴道子成了众所周知的画家，他为了避免和吴道子竞争，便放弃了绘画专攻雕塑。当时人说：“道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。”塑壁技术和千手千眼佛的形象创造据说都是由他开始的。在墙壁上堆塑出山峦的形势，其中并穿插了人物等等，这种塑壁的技术，在麦积山石窟尚可见北魏末年的作品，传说洛阳广爱寺中杨惠之所作的楞伽山的景象和五百罗汉像在当时都极为驰名。他的塑像合于相法，传说他塑造了当时著名演员留杯亭的像，并把这个像面向墙壁摆在街道上，群众看了后背就辨认出来是留杯亭。作为一个古代杰出的艺术家，后来各地都有一些塑像附会或传说为他的作品。其中最为人称道的是江苏吴县甪直镇保圣寺的罗汉群像（图301），事实上应是宋代作品。

七、唐代雕塑艺术的成就

盛唐时代的雕塑艺术作品中出现了深刻的反映时代生活和精神面貌的作品。奉先寺的卢舍那大佛是对于唐代的丰功伟业进行艺术概括的结果，在雕塑艺术发展史上是罕见的有重大的时代意义的典型。某些杰出的陶俑作品对于反面人物的精神状态和社会本质进行了刻划，这些形象的创造是尖锐的抨击。奉先寺大佛和某些杰出的陶俑在艺术造型上的成功是唐代雕塑的人民性和现实主义的最高的表现。

天龙山和炳灵寺石窟唐代造像的健康优美有血有肉的形象，突破了佛教的禁欲的、枯寂的、出世的思想限制，这种着重的描写了肉体的美丽的作品实际上表现出爱欲的、热烈的、入世的思想。以天龙山和炳灵寺代表的唐代雕塑创造了人体美的典型。

唐代雕塑艺术的成熟，表现在写实能力提高而获得了表现的自由：掌握了正确的人体比例及解剖的知识，能处理四面观看的圆雕，用雕塑形象反映生活的范围更为扩大。在艺术风格上，理想的追求与手法的真实互相统一，简单朴素的规律化的处理和生动真实的表现相统一。并且可以看出每一雕塑作品的各部分和群像的每一雕塑的统一协调和被特别强调出来的整体感。

唐代的巨大雕塑的设计（无论造型或构图）及小型雕塑品的刻划都表现出集中了长时期的历史经验的唐代雕塑家的艺术才能。

第五节　吴道子及其画派

一、吴道子的时代和生平

吴道子是古代画家中最享盛名的一个，一千年来他被奉为"画圣"，被奉为民间画工的"祖师"，而为广大群众所周知。

产生吴道子的时代正是封建社会的盛期，唐太宗、武则天以来唐代社会日益向上发展，是一个充满信心、希望与热情的时代，也是一个深深地蕴藏着矛盾和冲突的时代。佛教及佛教艺术在这时候已完全中国化，得到广泛发展并与人民群众有密切的联系。同时，绘画及雕塑艺术本身也已发展到成熟的阶段，无论写实技法及吸取生活形象等方面都已达到相当高的水平。由此可见，盛唐时代是具备了出现伟大的艺术家的条件，吴道子便是这时期涌现的众多的杰出艺术家之一，而成为这一历史时代在艺术方面的伟大的代表者。

武则天时代修建的洛阳龙门奉先寺，中宗李哲为了纪念高宗和武后在洛阳修建的大敬爱寺（公元七〇五—七〇九年）集中了当时绘画和雕塑的名手（何长寿、刘行臣、窦弘果等），这些规模巨大的活动是吴道子及其画派出现的前奏。

吴道子的生卒年代已不可考，但可知他一生的主要时期是在开元、天宝年间（公元七一三—七五五年）。他是阳翟（今河南禹县）人，年幼时丧失父母，生活贫寒，曾去洛阳追随当时擅长纵放的草书的著名书法家张旭、贺知章学书法。吴道子学书法没有显著的成绩，乃改而学画，未及二十岁就显露出了天才。他出任过兖州瑕丘（今山东滋阳县）地方的县尉；又曾经在逍遥公韦嗣立幕下任卑微官职。他的长于绘画的名声

后来为唐玄宗李隆基所知，被召入宫廷中，授以“内教博士”的官职，并为之改名“道玄”，同时禁止他私自作画。他后来任职为“宁王友”（宁王是李隆基的长兄，“友”的官职是陪伴他，并且从作人处世方面帮助他，是一种闲散而清高的职位，往往都是有才学的人担任）。

吴道子的绘画是由张僧繇发展而来，但在多样地富有变化地反映了现实生活这一方面则超过了张僧繇：“至其变态纵横与造化相上下，则僧繇不能及也。”

二、吴道子的作品

吴道子的作品数量很大，据说一生曾画制了佛教及道教的题材的壁画三百多幅，他的作品在北宋初年已经比较罕见，北宋末年，《宣和画谱》一书著录皇家的收藏品中有他画的佛、菩萨、天王像以及道教的神像九十二幅。但是现在可知他生前所作宗教绘画不只是仙佛像，而且有很多大幅构图，其中有发挥了高度的想象力的各种变相，他的笔下出现的各种仙佛形象，据说也是千变万化，进行了多种多样的创造的。

目前流传的被认为是吴道子的作品，例如：《送子天王图卷》、曲阳北岳庙的鬼伯、孔子像、观音菩萨像等，都很值得研究。

《送子天王图卷》（宋代的临本）是否传自吴道子尚缺乏证明，然而是一幅优秀的古代作品。图卷最后一段取材《瑞应本起经》中净饭王抱了初生的释迦牟尼到神庙中，诸神为之慌忙匍伏下拜的故事。净饭王捧着婴儿，以一种小心翼翼的动作，充分透露出这一抱持者的崇敬心情；同时，那一跪拜在地的孔武有力的天神，更不是单纯的跪拜，而是张皇失措、

惶恐万状的神态，是精神上完全降服了的表情。净饭王和天神的这两个有充分的心理根据的动作便烘托出还在襁褓中的，在画面上看不出任何直接的迹象来的小小婴儿的不平凡和无上威严。这样的表现是通过人物的表情和内心的联系以阐明主题，所以在绘画艺术技巧的发展上有创新的意义（图204）。

曲阳北岳庙的鬼伯的形象非常强健有力，是摹刻唐代蒲州刺史刘伯荣所画的壁画。曲阜孔子像是宋代绍圣二年的刻石。观音像石刻在全国各地辗转摹刻，极为常见。这些作品，无论是鬼伯的夸张的激动的表情，孔子群像的构图，观音的姿态，都明显的具有唐代的风格，而且这些作品运用的线纹都是所谓的"莼菜条"——是历代公认吴道子的特长。

今天已不可能直接见到吴道子的作品，也不能确定那些古代画迹与吴道子有较密切的关系，关于吴道子的艺术成就，我们主要的是从文字记载中加以探讨。

三、吴道子的贡献

根据历代文字记载可知吴道子艺术上有如下特点。

一、巨大的创作热情——吴道子一生曾作壁画三百余堵，《宣和画谱》犹著录九十二幅卷轴画，可见他一生作品数量是很大的，这就说明吴道子的过人的旺盛精力和不平凡的创作热情。

二、真实的描写——长安菩提寺佛殿内有吴道子画维摩变，其中舍利佛描绘出转目视人的效果。赵景公寺画的执炉天女，窃眸欲语有动人的表情。这都说明吴道子的宗教画很有生活的真实感。而且有记载，他在长安千福寺西塔院画的

菩萨就是画了自己的形貌。由此可知他的艺术创造是有生活基础的。

三、大胆的想象能力——吴道子画的变相数量既大，变化也多，如：净土变、地狱变、降魔变、维摩变等，具有各种不同的情境和气氛。变相中的人物，据说是"奇踪异状，无一同者"。吴道子不仅描绘出各种不同的情景，而且创造了丰富的充沛着力量的人物形象，被誉为"奇踪异状"，他画的人物又被描写为"虬须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力健有余"，"巨壮诡怪，肤脉连结"，可知是激动的，充满了力量的形象。

吴道子的变相图画中最有名的是地狱变相。地狱变相原为张孝师所创，吴道子用了同一题材，而进行了自己的创造。他的地狱变相"图中一无所谓剑林、狱府、牛头、马面、青鬼、赤者，尚有一种阴气袭人而来，观者不寒而栗。"图中并未描写任何恐怖的事物，然而产生了强烈的感染力，使人在情绪上受到震动。据说他在长安景公寺画的地狱变相"笔力劲怒，变状阴怪"，因而屠夫和渔夫都为之改业，怕因为杀害了生命，将来会在地狱中受制裁。这一地狱变相的画面我们知道得虽不具体，但是从这些描写和记述中可以知道是有震撼人心的力量，发挥了巨大的想象能力的。

吴道子的地狱变相是宣传佛教的，然而其中表现了"或以金胄杂于桎梏"的景象。这就是不承认现实生活中的高官显宦有权利作坏事，而是认为他们作了坏事同样也是有罪的，他们在最后的道德的审判之前应是和任何人一样受到惩处的。

四、默画及解剖知识的谙熟——吴道子大都是在兴奋的时候对壁挥毫，技术熟练而造型生动，人们认为他一定有"口诀"，即有固定的方法，但是没有人知道那口诀如何，也就是

没有人知道他为什么能够那样自由的挥洒。例如他画丈余的大像，可以从手臂开始，也可以从足部开始，而都能创造出很有表现力的形象，可见他的默画的高超能力和对于人体解剖知识的谙熟。据说吴道子画直线和曲线不利用工具，“弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺”，完全是空手描出。又有记载说他作佛像，最后画圆光的时候，“转背浑墨，一笔而成”，“立笔挥扫，势若风旋”，而引起观众的喧呼，甚至惊动了几条街道。

五、技法特点——吴道子在笔墨技法上的特点主要的有三点。他描绘物象不是很工致的，所谓“众皆密于盼际，我则离披其点画。人皆谨于象似，我则脱落其凡俗”。他的作品的色彩不是很绚烂的，所谓“浅深晕成”，“敷粉简淡”，而被称为“吴装”，甚至有不著色的“白画”（景公寺的地狱变相）。他在早年作画线纹较细，但后来所用的线条是“莼菜条”，可以表现“高侧深斜，卷褶飘带之势”，是以表现对象的细微的透视变化高、侧、深、斜为目的的，带有立体感的线条。这种线条比铁线描（顾恺之等人所擅长的）能更敏锐地表现出客观事物的立体造型，和书法中的草书更接近。

六、线纹的激壮的律动的表现——吴道子用以组成形象的线纹一向以富于运动感和富于强烈的节奏感而引起评论家的特别注意。他的线纹的表现或被描写为“磊落逸势”（唐·李嗣真），“笔迹遒劲”，“笔力劲怒”（唐·段成式）或被描写为“落笔雄劲”（宋·郭若虚），“气韵雄状”，“笔迹磊落”（唐·张彦远）。线纹是表现手段，而其本身所产生的效果也有助于形成吴道子作为一个伟大的画家所特有的风格。这种线纹本身所产生效果，不应该强调成绘画艺术的唯一的表现目的，然

而予以适当的注意也会加强艺术的感染力量。吴道子就是结合着内容的表现和形象的创造，在运用线纹上也渗透着强烈的情感，而大大提高了绘画艺术中诸表现因素的统一性。

由以上所引述的各点，可以知道吴道子在作品中有着一种强烈的和极度紧张的感情的力量。

吴道子在进行创作时陷入一种高度兴奋与紧张的状态。传说吴道子嗜酒，往往是在酣饮之后动笔。从吴道子观裴旻舞剑的故事，也可以说明这一点：开元年间将军裴旻死了母亲，邀请吴道子在洛阳天宫寺画几幅壁画为其母祈福。吴道子要求他表演舞剑作为报酬，于是裴旻脱去了丧服，换上平时装束，"走马如飞，左旋右转，挥剑入云，高数十丈，若电光下射"，而后举起了剑鞘，剑直落入鞘中。据说观者有数千人，都为之惊栗。于是吴道子"援毫图壁，飒然风起，为天下之壮观"。——吴道子从裴旻舞剑中得到了灵感，而激发起创作冲动，这就说明吴道子在进行创造前是有目的地培养自己的思想感情。

四、吴道子的弟子及画风的流传

吴道子有一些弟子为他作壁画时充当助手，吴道子自己描线，他的弟子或其他工人替他着色。翟琰和张藏都是经常为吴道子画着色，而色彩浓淡效果良好。吴道子的壁画，据记载也有经过不甚高明的工匠着色而受损的。

吴道子和他弟子的关系也不只是简单的合作。弟子们也独立的作画，如弟子中最有名的卢棱伽就善于学习吴道子，吴道子并曾授以"手诀"。这些弟子学习吴道子也有些变化，例如杨庭光下笔较细，但也是吴道子门下的高手，他曾把吴道

子的肖像画在壁画中间，而引起吴道子的叹服。

吴道子把“手诀”传授给弟子，而且在绘制壁画的实践工作中以合作的方式使弟子受到训练，吴道子又以各种个人独创的图像样式吸引着周围的画手，所以吴道子在唐代宗教画方面产生了广泛的影响。

在唐代，吴道子独创的佛教图像的样式，被称为“吴家样”，是张僧繇的“张家样”以后的一种更成熟的中国佛教美术的样式。“吴家样”也突破了北齐曹仲达以来的“曹家样”的影响的支配，而成为与之对立的样式。”吴家样”与“曹家样”的显著的区别，被宋代评论家用“吴带当风，曹衣出水”一语所概括。这两句话指出了两者在服装上的不同（前者是宽而松的衣服，后者紧紧贴在身上），也指出线纹表现的不同（前者是运动立体感较强的蓴菜条，后者是传统的铁线描）。曹家样和吴家样的分野也在雕塑艺术中存在。

吴道子自己也擅长塑像。和他一同学习张僧繇而在雕塑方面发展起来的杨惠之是古代最享盛名的雕塑家。吴道子的弟子中也有雕塑家，如王耐儿，张爱儿。

吴道子的影响不限于唐代的绘画和雕塑。他的画风在宋代仍为很多画家所追摹向往。北宋初年的宗教画家如王瓘、孙梦卿、侯翼、高益、高文进、武宗元等人都没有完全超出吴道子的范围。而在绘画史的发展上，宗教画自宋代以来，就没有出现重大的改变。可以说中国风格的佛教绘画在吴道子的手中是最后的形成了，直到近代民间画工仍旧奉他为祖师，而且保存着绘塑不分的传统，都不是偶然的。

卢稜伽是吴道子的弟子中最有成就者，但据说只能勉强达到吴道子的水平，而就力竭而死了。他的作品比较细致，现

存的《卢稜伽罗汉图》，只残存三幅。其中降龙的一幅，罗汉端坐石上，双手握杖，置在膝上，全身力量集中在双臂，虽无大幅度动作，但有无穷的镇慑的力量。这是借描写神态，从内在的精神的力量中表现出强大的威力。

梁令瓒的《五星二十八宿图》是至今流传的一幅重要的唐代绘画，梁令瓒是精通天文学的道教徒，他的作品据宋代李公麟说很象吴道子。这一幅画是想象中的诸星辰神祇的形象，有的是动物的形象的人格化的变形（图205）。

五、山水画的兴起和同时的其他画家

山水的景物在壁画中当作背景，甚至被当作与表达主题有密切关系的背景而加以处理（如：敦煌二四九窟《狩猎图》、二八五窟《苦修图》和顾恺之的《画云台山记》所述）是南北朝以来就已流行的。但唐朝张彦远认为山水树石等自然景物的描写，唐朝初年的阎立本兄弟虽已大有进步，然而还是风格化的表现："状石则务于雕透如冰澌斧刃。绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不胜其色。"张彦远认为山水画的趋向成熟是始于吴道子与李思训父子。

吴道子在寺庙壁上常画山水，而最有名的是他在玄宗李隆基的大同殿壁上画嘉陵江三百里风景的故事。据记载，吴道子奉李隆基之命去嘉陵江观察以后，回来报命说自己没有粉本，都将景物记在心中。仅用一天就画完嘉陵江的巨幅壁画。而另外一个画家李思训以前也曾在大同殿画嘉陵江山水，则用了很长的时间。当时认为"李思训数月之功，吴道子一日之迹皆极其妙。"

李思训是唐朝的宗室，擅长于山水画，因为曾任左武卫

大将军之职，所以称他为"大李将军"。他全家有五个著名的画家：其弟李思海、思海的儿子李林甫、李林甫之侄李凑和李思训的儿子李昭道，李昭道始创描写海的图画，因他父亲的名声而被称为"小李将军"。

李思训的山水运用了金碧辉映的色彩，不仅特具风格，而且成为传统的山水画的一种重要的样式，称为"金碧山水"或"青绿山水"。这种山水画是以描写春天的景物为主的（图208)，展子虔《游春图》也是这一体的山水画中早期的重要代表作。

唐代山水画的重要发展是吴道子李思训以后的"泼墨"一体的出现。

泼墨山水的重要代表画家是韦偃（他也擅长人物及鞍马)、张璪(他的两句有名的话："外师造化，中得心源。"总括古代绘画创作方面最根本的原则)、项容、王默等人。

王维也是当时著名的画家之一。他是贵胄子弟、又擅于诗歌和音乐，所以是一引人瞩目的人物。宋代已经有很多人把五代时西蜀及南唐人画的雪景作为王维的作品。王维画的《辋川图》描写生活的环境，表现了恬淡闲居的生活理想。这幅画历来被当作可以说明王维的绘画艺术的作品，现在只存翻摹石刻的拓本。王维《雪溪图》是一幅风格古朴的小帧风景（图209)。号称为王维的《济南伏生像》成功地表现了一个古代儒者的形象。

盛唐时期出现了画马的名家：曹霸和他的弟子韩幹。

马的艺术在汉唐都很流行，以前已曾多次提到过。

曹霸画人物和马曾得到诗人杜甫的赞诵。杜甫在《丹青引》一诗中谈到曹霸画出了良相、猛将的威仪，也画出了天

马的"迥立阊阖生长风"的英姿，一种在皇帝的威严前毫无所惧的自由洒脱的神态。

韩幹也是一个多方面的画家，尤以画了很多皇帝及贵族的良马而出名。他少时家贫，曾为卖酒家送酒，因而结识了王维兄弟，得到他们的金钱资助，才有机会学画十余年，而成了名手。

韩幹的《照夜白图卷》画的是玄宗李隆基的御马。画中所描绘的马的形象，不是表面的形似，而是踊腾有力的神态（图207）。韩幹《牧马图》在技术上比《照夜白图卷》一图要更成熟。这幅画中的两匹马都给人以极其真实的印象，准确地表现了骏骑的身形、体态和精神，骑马人的形象也是有性格的（图206）。

盛唐时期人物肖像画的画家，如陈闳、张萱、杨昇、杨宁（三人都是开元年间史馆画直）、车道政、钱国养等人都是比较有名的，代表了当时宗教画以外的一部分人物画，特别是肖像的繁荣。这些画家都是隶属于宫廷的。他们的作品有很多就是直接描写宫廷的，如武后、明皇、杨贵妃、虢国夫人等人的各种活动。这一类作品中规模较大者是《金桥图》，描绘唐明皇封泰山回来，车驾过上党金桥时，数十里间旗帜鲜华羽卫齐肃的景象，由陈闳画明皇的肖像及所乘的照夜白马，吴道子画桥梁、山水、车舆、人物、草木、鸷鸟、器仗、帷幕，韦无忝画狗、马、驴、螺、牛、羊、橐驼、猴、兔、猪、貀等。这幅由三位名家集体创作的图画，唐时被誉为"三绝"而得到特别重视。

第六节　周昉及中唐以后的绘画

一、宗教美术世俗化的趋势

在唐朝，佛教美术明显的世俗化了。根据佛典仪规而创造的佛的形象充分体现了来自人间的、现实性的美感要求，而菩萨天女等具有体态丰腴、容貌端丽的风姿。——这一切都可以在敦煌画中看出，以道德高尚闻名于时的道宣和尚就曾慨叹过庙中菩萨居然和妓女一个模样。更有大胆的画家径直把豪贵家中的姬妾画到佛寺壁画中去，长安道政坊宝应寺壁画中的"释梵天女，悉齐公（魏元忠）妓小小等写真也。"（画家可能是韩幹）。

佛教美术世俗化发展的结果，使孕育在宗教美术中的现实性因素充分显露出来，成为世俗美术的营养，最后世俗美术摆脱了宗教的羁绊得到独立的发展。这一发展趋势是绘画艺术的进步现象，因为它代表着艺术进一步走向了现实。这时在绘画艺术中得到了反映的现实生活虽然还是片面的、狭窄的，主要地以贵族生活为对象，但这仍是进步的。世俗的美术是以贵族的美术开始的。

唐代封建经济的发展提供了美术发展的社会条件：均田制的破坏、两税法的实施、手工业商业活跃、商品经济的扩大。唐代社会的矛盾与危机因而进一步深刻化了，同时在思想意识上引起对物质生活的强烈的兴趣，贵族中间更流行着崇尚物质享受的享乐思想。

周昉及其画派就是产生于这一时代趋势中，在美术上的

具体的代表者。

二、张萱的仕女画

盛唐时期的人物肖像画家中，张萱擅长画妇女婴儿，他的时代较周昉略早，是开元年间的画官，而为周昉仕女画的先驱。张萱画妇女形象，据说以朱色晕染耳根为其特点。他特别长于画贵族的年轻男子和妇女，不仅处理人物形象，而且在点缀景物位置亭台树木花鸟等环境描写方面也很见长。他以"金井梧桐秋叶黄"诗句为题，创作了描写宫廷妇女被遗弃冷落的寂寞生活的图画获得成功。

张萱的作品《虢国夫人游春图》及《捣练图》有宋徽宗赵佶的摹本流传下来。

《虢国夫人游春图》中表现当时脍炙人口的题材。虢国夫人和秦国夫人是杨太真的妹妹，都在唐玄宗的浪漫生活中占重要地位。虢国夫人等常撤去幕帐公然在市街上乘马驰骋，这种大胆行为引起社会的惊讶。这幅画描写马的步伐轻快，人的神态从容是符合郊游的主题。行列中也真实地描写了一个在马上还要照顾小孩的妇女的窘态。这一骑从行列在表现当时豪贵的骄纵生活方面富有概括的意义。

《捣练图卷》从各方面描写了捣练工作中的贵族妇女。全卷共分三段，开始一段是四个妇女在捣练，最末一段是把练扯直了，用熨斗加以熨平(图210)，中间一段在络线，缝制。全画中除人物的一般动作及动作间的联系都很自然合理外，若干细微的动作描写得尤其具体生动，例如：捣练中的挽袖、扯绢时微微着力的后退，搧火小女的畏热而回首等。

张萱的《武后行从图》也流传于世。

约略和张萱同时的仕女画家尚有李凑和谈皎，他们以画"大髻宽衣"的妇女形象著名，作品已无存，但可知是产生于仕女画流行的风气之中的。

和张萱同时的唐代的妇女画的画迹至今尚可以见到的，例如西安发现的韦顼墓室的石刻线画八幅女侍的写照（开元六年，公元七一八年），和咸阳底张湾景云元年墓（公元七一〇年）发现的彩色的壁画多幅，画中各有不同的姿态和优美风度。这些壁画及石刻画是了解盛唐时期文化和政治中心的长安绘画艺术直接有关的材料。

三、周昉及其作品的历史地位

周昉，字仲朗，又字景玄，长安人。活跃于代宗李豫德宗李适时期（公元七六三—八〇四年）。他的家世是贵族，其兄周皓是一有战功的将官。周昉是在贵族生活中度过的。

周昉是当时有名的宗教画家兼人物画家。关于他的活动，流传着下面两个有意义的小故事。周昉、韩幹都画了郭子仪的女婿赵纵的肖像。两幅画悬挂在一起，众人都分不出优劣。后来郭子仪的女儿亲自来看，认为韩幹的画"空得赵郎状貌"，而周昉能够"兼移其神气、得赵郎情性笑言之状"。因而，周昉的艺术被认为超过了韩幹。这是说，周昉的肖像能够传神，达到了较高的水平。周昉曾在长安通化门外新修的章明寺（大历二年，公元七六七年）画壁画，画就草稿以后，京城人士来观者数以万计，并纷纷提出意见，有人说好，有人指出缺点，周昉虚心倾听，经过了一个月的修改，使公众认为完全满意，而被推许为当时第一。这一个故事不仅说明了周昉作为一个优秀的画家所具有的美德，而且具体说明了宗教美术是如何

和群众的要求与愿望得到了结合的。

周昉作画是非常认真的，据说创作时不停思考“至于感通梦寐，示现相仪，传诸心匠”。——梦中见到了所追求的形象。

周昉创造的最著名的佛教形象是“水月观音”，见于记载。长安光德坊胜光寺塔东南院有周昉的画迹，敦煌莫高窟发现的一帧及安西万佛峡的洞窟壁画中至今尚有唐人水月观音图的实例。周昉的佛教画曾成为长期流行的标准，而称为“周家样”。

周昉作品的特点，据当时人记载是“衣裳劲简”，“彩色柔丽”，所描绘的妇女形象是“以丰厚为体”，这些特点都可以在现存周昉的作品：《纨扇仕女图》、《簪花仕女图》中见到。

《调琴啜茗图》和《纨扇仕女图》过去都被认为是周昉的作品。作品的时代和风格都是和周昉接近的。《调琴啜茗图》表现两个妇女在安静地期待着另一个妇女调弄琴弦准备演奏。图中啜茶的出神的背影和调弄琴弦的细致动作，都被描得很精确而富有表现力。这幅画，通过刹那间的动作姿态，描写出古代贵族妇女在无所事事的单调生活中的悠闲心情。《纨扇仕女图》在这一点上同样也获得成功。开卷处一个贵妇懒散地倚坐着，若有所思的神态也透露出她们生活的寂寞。《纨扇仕女图》全卷凡十三人，表现了宫廷日常生活的景象。

《簪花仕女图卷》取材宫廷妇女的生活，装饰华丽奢艳的嫔妃们在庭园中闲步。人物体态丰腴，动作从容悠缓，表情安详平和，嫔妃们的身份及生活特点表现得很充分。环境只是借两只鹤和小狗暗示出来而未加以直接的描写。这幅画的主要成功是在形象及动态的刻划方面（图211）。

这些仕女画中最通行的主题就是古代贵族妇女们狭窄贫乏的生活中的寂寞、闲散和无聊。描写了她们的华丽的外表，也通过她们的神态揭示了她们的感情生活，在一定程度上反映了封建社会对于妇女的束缚。

周昉作品已遗失者很多，但从题目上可以看出大致的内容，例如：游春、烹茶、凭栏、横笛、舞鹤、揽照、吹箫、围棋等各种名目的仕女图。

周昉作品在唐代很受朝鲜人的欢迎。至今也还可见日本保留有周昉风格的古代仕女画。面型丰腴的妇女形象在唐代特别是中唐及其以后是广泛流行的。新疆吐鲁番古墓中也有发现。唐代陶俑中也很多。

周昉的弟子有程修已、王朏、赵博宣、赵博文等。其中程修已追随周昉达二十年，和周昉关系最深，在当时也最受重视。

周昉作品题材的范围包括了张萱以及当时其他仕女画家作品所涉及的题材。其中除了一般的贵族妇女生活的题材以外，特别值得注意的即有具体地描写唐明皇李隆基和杨玉环各种活动的作品，如《明皇纳凉图》、《明皇斗鸡射鸟图》、《明皇击梧桐图》、《明皇夜游图》、《杨妃出浴图》、《太真教鹦鹉图》，以及有关虢国夫人的图画。这些作品直接表现皇帝及其生活中的奢靡浪漫的生活而不引起歧视，并且是被许多画家一再重复的。由此也可见当时仕女画得到蓬勃发展的社会心理背景。

在上述的唐代仕女画作品的实例中，《调琴啜茗图》、《虢国夫人游春图》和《捣练图》都是有明显的情节的，动作的描写也获得较大的成功，当时仕女画家描绘仕女们游春、凭

栏、横笛、揽照等活动，其目的乃在于表现从事这些活动的人所处的情绪状态，而不是单纯地描写她们的外表活动，可以看出当时所达到的实际水平。而所有今天可以见到的唐代仕女画作品（包括新的出土的绘有仕女的壁画和绢画）之艺术形象上体现了时代生活的特点和审美思想，也有重要意义。

四、中唐以后的人物画

盛唐以后的仕女画是贵族美术的人物画的最显著的部分。其他尚有以贵族们宴饮游乐为题材的。现存的一些描写文人生活的作品也有一定价值。

韩滉的《文苑图》表现了四个诗人或倚了树，或坐在山石旁，创作时凝思静想，吮毫濡墨的神态。韩滉（公元七二三—七八七年），据记载是以画牛马最工，所以也有一些农村生活的作品。传为他所画的《五牛图卷》，以粗放的笔致真实而生动的刻划了五头牛不同的情态（图214）。

孙位的《高逸图》表现了四个文人闲适地坐在庭园中的情景。用简单的花树山石表现环境，四个人各具特点（图213）。孙位是有名的狂放的画家，曾在四川画过一些壁画，特别以表现战争的紧张场面而获得声誉。

此外还有《北齐勘书图》和《游骑图》两件作品，虽然是宋人临本，但是在人物的服饰，形象的刻画，构图等方面，以唐代作品为根据的。由于唐代作品的稀少，这两件作品对于我们了解唐代绘画的成就仍是有帮助的。

《游骑图》是画一群贵族打马球兴尽归来的骑从行列，人马行次关系自然而真实。名为《北齐勘书图》的这一幅画的内容，实际上可能只是几个贵族士人在宴饮之余，弹琴赋诗欢

娱的景象，表现出人们不同的性格，有人比较放纵，正在拉拉扯扯，而打翻了盛果品的盘子，有人正在苦思，有人文思甚捷，仆从们围了他索要诗篇。场面中人物的形象很多样。由于不画环境和背景，使门外牵马人也出现在同一场面中。

这几幅画在人物神态的描写上都达到一定程度的具体性。环境的描写或省略，或非常简单，主要是通过人的形象进行集中的描写的。它们和前述的仕女画同样代表了公元十世纪以前人物画的技巧水平。

周昉以后的宗教画家李真所画的肖像画五幅《真言五祖图》(密教的重要传播者）一直保存在日本，其中不空和尚的肖像保存比较完整，很能表现出不空和尚的性格(图212)。

五、花鸟画的发展

随着人物、山水画的发展，花鸟画也独立发展起来。睿宗李旦(公元八世纪初)时画鹤的名手薛稷创造了用鹤装绘六扇屏风的形式。唐代后期的边鸾(德宗时期)以画孔雀、折枝花、蜂蝶以及各种名贵的花卉禽鸟有名。唐末的刁光胤善画湖石、花竹、猫兔、鸟雀之类，他避乱去四川后，为五代四川画家黄筌、孔嵩等人所师法。这时的花鸟画一般的都是追求华丽的效果，并以宫廷园林为背景，显然反映了贵族的爱好和趣味。

唐代后期的绘画艺术为五代的绘画艺术开辟了道路。

六、张彦远的《历代名画记》

古代关于绘画艺术的著作，自顾恺之对于前代若干重要画家及作品的论述，谢赫提出“六法”并对于南朝前期画家进行了系统的评论以来，唐代张彦远的《历代名画记》是第一部

重要的著作。

张彦远是宰相世家，高祖张嘉贞、曾祖张延赏、祖父张弘靖，曾先后作过宰相，对于绘画和书法都有浓厚的兴趣，张家的世交李勉父子也是身居显职，而且爱好书画。他们和当时的皇室及其他贵族一样，承继了南朝的重鉴赏收藏的传统。这样的社会条件培养了张彦远对于绘画和书法的研究兴趣，他的两部著作：《历代名画记》和《书法要录》分别就绘画和书法搜集了丰富的前代的材料，尤其前一书更提出了自己的见解，是对于中国古代美术科学研究工作的重要贡献。

《历代名画记》是我国第一部系统的完整的关于绘画艺术的通史。在他这部书出现以前，根据他所提出来的材料知道已经有过以下这些著作：后魏孙畅之有《述画记》，梁武帝、齐谢赫、陈姚最、隋沙门彦悰、唐李嗣真、刘整、顾况都有过画评，裴孝源有《贞观公私画录》，窦蒙有《画拾遗录》，这些书大多都还保存到现在，但张彦远认为"率皆浅薄漏略，不越数纸"。因而他集中并整理了前人的著作，又单独搜求了一些历史材料，写出了《历代名画记》十卷。

《历代名画记》的内容大致可以分为三部分：绘画历史发展的评述、画家传记及有关的资料、作品的鉴藏。

在绘画历史发展的评述的一部分中，概括了张氏对于古代绘画传统的形成与演变的正确的理解。在"叙画之源流"一节中，他指出了绘画艺术是一重要的文化现象，绘画是形象的教育工具。"叙师资传授南北时代"一节中，从师资传授的关系追溯画家们的一脉相传的承继关系，强调绘画艺术的传统性，而同时又指出"衣服、车舆、风土、人情，年代各异，南北有殊"，要认真对待内容上的现实性。在"论画六法"及"论

画体工用搨写”两节中发挥了他对于谢赫“六法论”的精辟的见解，他认为对象的生动的神韵是刻画形似的目的，他反对琐碎的描绘："夫画物特忌形貌采章历历具足，甚谨甚细而外露巧密。所以不患不了，而患于了，既知其了亦何必了，此非不了也，若不识其了，是真不了也。"他很赞美南北朝画家们刻画形似产生一定的美的效果，并同时创造一定的风格，"论顾陆张吴用笔"一节中张彦远讨论了以造型为目的的线纹的节奏感和线纹在中国绘画中形成画家独特风格时的决定性作用。"论画山水树石"一节对于在唐代方始成为一种绘画体裁的山水画的演变有精辟的论述，在这一节中他所说的山水画在南北朝和隋唐之际的风格特点以及他在其它章节中谈到的关于前代绘画表现的特点，当今天我们利用现存实例加以比较时，可证明他的评述是很准确的。

《历代名画记》中画家传记及有关的资料的一部分在全书占篇幅较多。所记画家包括从远古的时代开始而截止到作者的生活年代(唐武宗会昌元年，公元八四一年)。其中最重要的是魏晋南北朝隋唐的一段，本书中保存的资料中包括史书的记载，南朝人士的评论，画家自己的著作和唐代尚在的画迹，这些资料成为后世研究古代绘画史的仅有的根据。但其中也有严重的缺点，即较缺少北朝绘画的史料，因而造成后世唯有南朝才发展了绘画艺术的不恰当的概念。

关于鉴藏的部分，叙述了书画鉴藏工作的历史发展，唐代鉴藏的情况(如购买的市价、仗势豪夺的行为等)以及在鉴识工作中有重要意义的印鉴的辨识验证，收藏工作中的装褙裱轴，复制临摹等，可见中国传统的书画鉴识的工作在唐代已具有一定的科学水平，《历代名画记》中的评述是正式予以

整理及记录的开始。

这部书写成于大中元年(公元八四七年)，它为前代的中国绘画理论和历史的研究作了总结，并为以后的研究奠定了基础，继续着这一著作，历代都有新的积累，而出现了阐述中国绘画艺术在各个时代发展的一系列著作。

第七节　五代的绘画

一、五代中原地区的绘画活动与山水画家荆浩

唐末，黄巢起义遭到镇压而失败，藩镇割据的形势更加严重起来。唐朝政权倾覆以后，出现的五代十国分裂是藩镇割据的连继。五代十国是：在黄河流域，以开封为都城(曾一度在洛阳)前后共有五个朝代(梁、唐、晋、汉、周)；同它们并存的是分散在长江上下游的十个国家，其中以西蜀、南唐和吴越较重要。此外，北方契丹族建立了辽，党项族在西北建立了西夏。五代十国出现新的政治中心，反映了全国范围内经济中心的东移与南移和新的经济因素的生长，也反映了外族侵入形势的严重。

五代的美术，在绘画创作的方面大多在中原、西蜀、江南三地区内进行。

中原地区，由于长时期的战乱和契丹入侵，生产受到严重的破坏，只有到五代后期(后周柴荣)才逐渐安定下来。

中原地区的绘画活动，一般地承继唐代传统，而在某些方面可能出现了新的水平。例如当时工匠画家韩求、李祝在陕郊画龙兴寺回廊列壁二百余堵，曾引起普遍的重视。他们

画后汉时代的印度僧人摄摩腾和竺法兰来中国传经的故事，人物高达八丈，三门上的神像数十身都高二丈，可见他们的技艺水平，龙兴寺也因为这些壁画成为当时活动的中心。

山水画在中原地区的发展应特别重视。

唐末五代的山水画家荆浩和他的追随者关仝对我国山水画艺术的发展作出重大贡献，是古代重要画家之一。

唐末山水画流行的是屏风装饰(或壁画装饰)，或大幅装饰在立屏上或小幅装饰在卧屏上。以水墨画大山大水，雄伟壮阔，或画长松、古树和巨石。也有以青绿两色为主，并用金笔勾勒的色彩华丽的小帧风景。

荆浩是士大夫，唐末隐居在太行山，他擅长山水画同时也能画佛像(开封双林院宝陀落伽山观自在菩萨)。他的画所表现的唐末山水画的主要特点，可以从下面两首诗中看出来：

“六幅故牢建，知君恣笔纵。不求千涧水，止要两株松。树下留盘石，天边纵远峰。近岩幽湿处，惟藉墨烟浓。”(邺都青莲寺沙门大愚乞画诗)

“恣意纵横扫，峰峦次第成。笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。岩石喷泉窄，山根到水平。禅房时一展，兼称苦空情。”(荆浩答大愚诗)

诗中描述的是大山、大树、全景式的水墨山水画。这是那一历史阶段上山水画的主要的流行的形式。荆浩《匡庐图》可以作为参考(图215)。

关仝的山水画，据说是追随荆浩而又超过了荆浩，当时号称“关家山水”。他喜欢描绘秋山寒林。他的画使人看了如身临其境，据说见者悠然如在“灞桥风雪中，三峡闻猿时”。很有真实感和感染力。

传为关仝的作品有《待渡图》和《山溪待渡图》(图216)等。取景也都是山势雄伟的大山和深山。构图丰富，创造了祖国山河的有力的真实形象。

荆浩、关仝在山水画的技法上也有新的贡献。荆浩批评吴道子有笔无墨，项容有墨无笔的言论反映了山水画技法特别是皴法的进步。他们作品中全景式布局，远近法的运用也说明构图技巧的发展。

荆浩、关仝的山水画被认为是以黄河中游两岸的真山真水为描写对象的。荆浩因长期的山林生活而熟悉了大自然。

荆浩在他的著作中也承认了生活的感受刺激了创作的欲望。

现存荆浩的《笔法记》中说：他在太行山，见到深山中的古松，有种种诱发人的想象的健劲有力的姿态，使他感到惊异，于是进行写生，"凡数万本，方如其真"。话虽有些夸张，然而是以自己的体验为基础的。

现存荆浩《笔法记》其中一部分作为创作方法上的一些认识和意见，若用分析的态度加以整理，可以见其现实主义的意义。例如："度物象而取其真。""思者，删拨大要，凝想形物。"可以解释为提倡提炼形象，提倡创造富有概括力的形象的主张。

据说荆浩曾有《山水诀》一卷。现在流传的《荆浩山水诀》(或名《画山水赋》)虽介绍的是山水画的一些固定的格式(如"石分三面""又古有云：丈山尺树，寸马豆人，远山无皴，远水无痕，远树无叶，远林无枝，远人无目，远阁无基。虽然定法，不可胶柱鼓瑟，要在量山察树，忖马度人。可谓不尽之法，学者宜熟味之")，可以帮助我们了解古代山水画的

表现技巧。

五代末北宋初，宫廷建筑物成为绘画艺术表现的一个重点，出现了名手郭忠恕和王士元等人。郭忠恕的作品《明皇避暑宫图》十分精确地描绘建筑物在宏伟壮丽的自然环境中呈现出来。现存他的《雪霁江行图》残幅仅存两只船，但可见他的界画的精工（图217）。“界画”以其技术的特殊性在中国古代绘画中成为一专科，和不表达人的思想感情的建筑图不同，它和山水画相结合，体现了对于人工创造物的赞美。

中原地区的边缘地带，如甘肃西北部在西夏侵占之前（公元一〇三五年）为曹议金、曹元忠一家所统治，仍保持相当繁荣。敦煌莫高窟曾修筑洞窟多座，其较重要的为六十一窟，有多幅连续性的佛传图，全壁大幅的五台山图和曹家男女供养像，艺术水平较前显然是低落的。新疆吐鲁番伯孜克利克洞窟有回纥族（维吾尔族祖先）的佛教壁画保持与同时代敦煌壁画相同的风格。契丹地区的寺庙建筑是今天保存的古代木构建筑物的重要代表作。内蒙古林西县的辽代庆陵，尚有描写山林及鹿群生活的美丽的壁画，和真实生动的人物肖像画。以描写边地生活有名的画家有胡瓌、胡虔父子。

胡瓌《卓歇图》中主要人物的精神的刻画和一般生活状态的描写具体地表现了边地部族社会面貌。这些契丹地区的绘画都在内容上体现了地域的生活特点（图225）。

相传为五代的作品，如《秋林群鹿图》，丰富而统一的色彩和巧妙的构图，自然地表现了群鹿在山林中生活的优美情调，从风格上考察，也很可能是辽代绘画。

二、西蜀、南唐绘画艺术的发达

五代绘画艺术最发达的地区是西蜀和江南. 发达的原因是经济的繁荣。唐末已经比较发达的经济在这些地区遭受战争的影响较小而得到进一步的发展，在经济发展的基础上，新的文化中心也形成了。南唐和西蜀为了使文学艺术人才集中，成立画院，使民间画家的地位得到提高，便是运用政治力量影响艺术发展的一例。文学范围中的"词曲"从民间文学中取得了形式和艺术表现的力量，虽然多以享乐的思想为内容，但也有对于丰富的物质生活积极赞美的思想，反映了当时经济生活的繁荣，西蜀、南唐词曲文学的发达的情况可以帮助我们了解西蜀、南唐绘画艺术的发展。

三、西蜀的画院及画家

西蜀在唐代时就不断有画家自中原来（最有名的如吴道子的弟子卢稜伽，其他如赵公祐、范琼、陈皓、彭坚等），对于西蜀绘画传统的形成有一定的作用。

唐末来避难的画家很多，其中较著名的有孙位、张南本、常粲、滕昌祐、刁光胤等。滕、刁二人是花鸟画家，他们的活动推进了西蜀花鸟画的发展。赵德玄在晋天福年间入蜀，带去历代画稿粉本百余本，流传很久。

四川画家的重要画迹在北宋初留在成都寺庙上的很多（宋·黄休复的《益州名画录》一书记载很详细）。成都大圣慈寺因为是会昌废法时唯一保存未毁的寺庙，特别成为西蜀时代画迹集中的地方。大圣慈寺壁画除了宗教性题材以外并有很多非宗教性的题材内容，值得重视的是非宗教性题材中包

括的帝王、贵族、官僚的肖像，和雀竹花鸟以及名山大川的摹写。

西蜀王氏（公元八九一——九二五年）和孟氏（公元九三四——九六五年）的画院中集聚了不少名家。擅长宗教人物画者最多，肖像画和罗汉像较突出，其次，花鸟画也较山水画为盛。

名画家很多父子相传。例如：高道兴、高从遇、高文进、高怀节、怀宝等四世，黄筌（兄黄惟亮）、黄居寀等，赵公祐、赵温其、赵德齐祖孙，阮知诲、阮惟德父子，杜子瓌、杜敬安父子，蒲师训、蒲延昌父子，常粲、常重胤父子，丘文播、丘文晓、丘余庆兄弟父子，张玫父子，赵德玄、赵忠义父子等。

画院画家的作品也可以自由买卖。江南商人入蜀买杜家父子的佛像罗汉，荆湖商人买阮惟德画的仕女，称为“川样美人”，黄筌父子的画也流入市场。经营此类商业的人称为“常卖”。

西蜀画院的全家善画和作品买卖的现象都是说明五代时绘画艺术具有中古手工业行业的特点，这也说明画院艺术的民间基础。

在五代最重要的画家行列中，西蜀的黄筌、黄居寀父子有突出的地位。他们主要的贡献是在花鸟画方面。传说黄筌在孟蜀宫殿中创造性的画了鹤的六个姿态：“唳天—举首张喙而鸣，警露——回首引颈上望，啄苔——垂首下啄于地，舞风——乘风振翼而舞，梳翎——转项毨（整理）其翎羽，顾步——行而回首下顾。”这个宫殿因而改名“六鹤殿”。黄筌又曾在殿堂描绘了野雉而使呈贡来的鹰鹘误认为生。这些传说

说明黄筌描绘了有真实感的禽鸟的形象和黄筌的花鸟画的新水平。

现存黄筌的作品《珍禽图》是一幅画稿，包括十只不同的鸟、两只龟和若干昆虫。表现对象的特征异常精确工致，但极简洁而富有生命感。描绘方法以墨色为主，运用少量彩色，效果生动（图224）。

黄居寀的《山鹧棘雀图》表现了幽僻无人的自然环境中鸟雀的活动，动态自然（图242）。

黄家父子的作品据文字记载中可知，取材主要的不是日常的禽鸟花卉，而是王家宫苑中的“珍禽、瑞鸟、奇花、怪石”。他们画的“桃花鹰鹘，纯白雉兔，金盆鹁鸽、孔雀、龟、鹤”等在北宋时期被称为标志着他们的特长。他们所追求的是真实感和生意，所以他们在技法上就有所革新，并且使花鸟画作为绘画艺术的一种形式，有了新的起点。

黄筌、黄居寀父子也擅长山水及人物画。黄筌画钟馗的故事可以说明古代画家对于创作方法的卓绝理解。吴道子画的钟馗是蓝衫，赤一只脚，一只眼睛眯视，腰上插了笏板，头上戴巾而蓬了头发，用左手捉鬼，以右手食指挖鬼的眼睛。黄筌奉诏改画用拇指挖目，因为用拇指挖目显得更有力，黄筌不只改画了拇指，并且也改了全身的姿势。他的理由是：原画表现全身的力量和神情都集中在食指，现在改用拇指，为了求得全身精神和动作的一贯，所以就不得不全部改画。

黄居寀在北宋初期参加北宋画院成为中心人物，和他有同样重要地位的还有人物画家高文进。

四、南唐的画院及画家

南唐(公元九三七—九七五年)画院的发展，主要在五代晚期。重要画家有曹仲玄、周文矩、顾闳中等人。画院外的花鸟画家徐熙也很受重视。

曹仲玄的宗教画被认为是江南第一。他离开了当时最流行的吴道子的传统，别创细密的风格，影响的范围不广。另一个宗教画家陆晃也擅长"田家人物"，画农村中的活动和生活，他选取的新题材曾引起重视。

当时享盛名的人物画家仍是把主要力量放在表现贵族生活方面。

重要的仕女画家周文矩承继了周昉的风格，而更加强了贵族妇女生活表面的特点：仕女画和文学一样，表现妇女的生活和精神状态更细致而具体了。现存的《宫中图卷》是他的《唐宫春晓图卷》的摹本，内容是幽闭在深宫中妇女们的日常生活：画像、扑蝴蝶、奏乐、嬉婴、簪花、弄狗、浴罢、少女梳头、观画等等共十二节，用一组组的形象，真实生动地表现了幽闭在深宫中妇女们的生活琐节，平凡的快乐的小事和他们的神态，把古代宫廷妇女生活的狭窄和贫乏展示了出来。画家有纯熟的技巧，通过人物的动作和动作联系表现出各种情节和一定情境中人物的精神状态。从这个摹本的勾线方面，可以看出，善于选择构成形象的基本的主要的线纹，达到一定程度的洗炼。

周文矩的肖像也有一定的成就，北宋尚存他的南唐后主李煜的肖像多幅。现在保存的《重屏会棋图》绘南唐中主李璟的肖像，很有个性特征(图223)。

南唐人物画家王齐翰的《勘书图》是描写士大夫生活的作品，画一个人独坐挖耳朵，神情闲适，技法娴熟。

顾闳中的《韩熙载夜宴图》是一幅杰出的优秀作品。这幅画创作的背景传说是：南唐后主李煜听说他的大臣韩熙载生活放纵，就派了画家顾闳中去偷看，回来加以描绘。这幅画以夜宴为题，描绘真实生动，反映了中古贵族阶级的糜烂生活。

这幅画在艺术技巧上获得很大的成功，描绘了韩熙载的个性化的外貌，主要的是表现了夜宴的场面，又围绕着夜宴表现了其他各种活动：奏乐、舞蹈、男女酬应等，使总的主题得到了多方面的补充和深入（图222）。开卷是夜宴的一场，画家反复描绘了每一个人的神态，除了面容姿态外，还着重地刻画了每一个人的富有表情的手。——画家集中地阐明了主题，并加入细节。

南唐花鸟画家中最受重视的是徐熙。他的作品取材主要是江湖田野的景物，如：汀花、野竹、水鸟、渊鱼等。他画的雁、鹭鹚、蒲、藻、虾、鱼、丛艳、折枝、园蔬、药苗之类，在北宋时期被认为标志着他的特长。在技法上也有自己的特点，并创造了“舗殿花”和“装堂花”两种以装饰为目的的构图样式。

南唐的山水画家以董源最有名。他画水墨山水，也画着色山水。他的山水能表现出风雨变化，构图也很丰富：“千岩万壑，重汀绝岸。”“写山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林霏烟云”（《宣和画谱》）的形容和现存他的作品给我们的印象是完全相符的。

他的作品，如：《潇湘图》（图218）和《夏景山口待渡图》描

绘多土、草木茂盛的丘陵，阳光下一片濛濛。相传他的作品《龙宿郊民图》(原名应作《笼袖骄民图》)在蓊郁的山水间画了龙舟竞渡之类的游戏(图219)。《平林霁色图卷》也题着董源名字，画出山势突亢，江岸开阔，晨雾乍散，近处村落和高亢的山头的景象，艺术上极为成功。

董源的学生巨然和尚，也以擅长画草木茂盛的江南山水著称。他的《秋山问道图轴》则表现了比较高爽的秋季景色(图220)。相传他的作品《溪山兰若图卷》表现了夏季空气湿重生意郁勃的自然景象。

董源和巨然的作品创造了江南地域丘陵江湖的动人的景象。适应着自己的表现目的而产生他们的皴法"披麻皴"，为元明以来山水画家所不断摹仿，从研究绘画史的角度看，他们的影响比他们的实际成就更值得注意。

南唐画院的山水画家赵幹的《江行初雪图卷》，充分地表现了秋冬之际，江上叶落风寒的萧索风光(图221)。卫贤的《高士图》以人物为主题，但作为背景的山石树木，其描绘的技法也有新的成就。

南唐画院画家后来多加入北宋画院。

五、南唐及西蜀陵墓的发掘

南唐李昪墓(公元九四三年建)及李璟墓（公元九六一年建)的发掘丰富了五代艺术的研究资料。

李昪墓内建筑平面布置复杂：有三主室、十附室，石、砖发券多种结构代表当时技术水平，墓内装饰彩画是现存早期的实例之一。

二墓出土陶俑种类丰富，是五代时多种等级和地位的人

的形象。男子有七种，女子有四种。此外有各种动物形象（马、驼、狮、鸡、狗、蛙）及神话动物（人首蛇身及人首鱼身）。男女俑造型简括，有成熟的写实手法，较完整地反映了贵族生活中附庸者。

出土的陶瓷提供了五代白瓷和青瓷的确实材料，充实了陶瓷史的系统知识。

西蜀王建墓也曾发掘，墓中的石像与石棺座上的雕刻是五代雕塑艺术的代表作。

墓中石像即王建本人的肖像高达八六厘米。石像面容和文字记载王建的“隆眉广颡龙眼虎视”（《册府元龟》）的特点相附，坐在石座上，表情严肃，性格表现很充分。

墓中棺座东西两侧有十二力士像的立雕，面向棺座而跪，两手伸入棺座底下作扶抬状，面部肌肉紧张，手腕粗硕有力，体态表情都很真实，特别是嘴部的动作 。十二个像各有自己的特点，可见其技巧的水平。

棺座的四周浮雕二十四女乐像，二像作舞蹈状，其他各像皆执不同的乐器，为“龟兹部”的音乐，演奏各种不同乐器时的神情变化，表现得很细致而具体。其他尚有一些云龙，牵枝花等装饰浮雕，造型也很优美。

王建墓中雕刻品的艺术成就，可以说明绘画艺术的相应的成就。

六、五代绘画艺术的成就

五代绘画在六十年间达到一个新的水平，发展了唐代艺术的世俗的倾向，在艺术技巧和艺术样式方面为绘画扩大了领域。

画院画家的活跃是一突出现象，反映了具有一定社会基础的绘画艺术的发达。

五代的绘画艺术作为一种技艺行业有中古手工业的某些特点：竞争，父子相传，有固定的专长，商品化。五代绘画技艺的行业随着商业的发达而得到发展，绘画技巧日益提高。

画院画家的主要任务是图绘帝王贵族的肖像和生活。南唐保大五年元旦大雪举行盛大宴会，召名手绘图纪念，是最有名的例子。参加绘制者包括：高太冲画李璟像，周文矩画诸大臣和乐队，朱澄画楼阁宫殿，董源画雪竹寒林，徐崇嗣画池沼禽鱼等。画院画家也奉命画寺庙的宗教壁画或建筑物内部的作为装饰的山水和花鸟，并有较高的社会地位"翰林待诏"的名义，有较好的生活条件，用经济力量支配他们的实践活动，对艺术的提高又有鼓励的作用。而且生活方面具有手工业劳动者的特点，所以保持了画家与广大社会的联系和画家的一定程度的独立思考的可能。

五代绘画艺术的发展在人物画、花鸟画和山水各方面都有表现。

人物方面突出的现象是肖像画的普遍化。肖像画是有历史渊源的，五代写真名手和他们的作品在数量上值得注意，例如：西蜀有常重胤、宋艺、阮知晦、李文才、袁仁厚等，南唐有高太冲、周文矩、顾闳中等，堪称人才济济。

五代寺院中有所谓"真堂"。成都大圣慈寺三学院真堂的壁画以贵族肖像为内容，有阮知晦绘后蜀孟知祥肖像、张玖绘他的僚属们的肖像。对于了解这一风气，敦煌莫高窟的五代及北宋初期的洞窟内现存有肖像意义的供养人多幅，可以作为参考。

人物画的主要成就是反映贵族生活更深入到表现精神状态，于是形象刻画达到进一步精确。有情节的绘画，构图丰富而集中表达了主题。

花鸟画摆脱唐代作为装饰艺术的要求，写实风格得到进一步发扬。从五代开始，花鸟画成为中国绘画艺术中有独特地位的一种样式，展示人们精神世界的一个有力的方面。花鸟题材在文学艺术中反映人们向往生活和乐观的情操。

晚唐五代时期经济生活的繁荣对于文学中花间体的词曲和美术中的花鸟画有相当的影响。五代花鸟画的主要部分是描写与贵族生活有联系的花卉禽鸟。

花鸟画的技法随着表现的需要相应得到提高的机会。精密的观察和精确的表现是这一发展阶段上画家们努力追求的目标，技法上有着各种创造。

在这里附带说明关于中国花鸟画技法：勾勒法和没骨法的起源与区别问题。根据宋代文字记载，徐熙画花和当时一般流行的方法不同，一般流行的方法是用色彩晕染而成，徐熙是用墨写其枝叶蕊萼，然后敷色(见《宣和画谱》和《圣朝名画评》)。黄筌父子画花妙在赋色，用笔极纤细，但以轻色染成而不见墨迹。徐熙的孙子徐崇嗣原来用徐熙的画法，不被人看重，于是效仿黄家的画法，不再用墨笔，直以彩色绘图，才不受歧视(见《梦溪笔谈》和《图画见闻志》)。由这些材料可见流行的一种看法：徐熙创没骨法、黄筌创勾勒法之说，尚需进一步考订。

山水画从五代开始，作为中国绘画艺术的一种有独特意义的样式，也有了稳固的地位。山水画与花鸟画一样，也成为展示人们精神世界的有力的凭藉。

荆、关、董、巨等人创造了真实动人的艺术形象，而成为山水画中的优秀范例。

他们的构图上多以雄伟的巨峰为主，同时又展开山川地势树木的多样变化。他们描写的是在一定季节气候状况下的山河大地的面貌 。他们密切结合自然环境的特点，布置人物的活动（旅行、待渡、渔舟等）和人工建筑物（寺庙、关隘、栈道、山居、水亭等）以加强自然环境的特点的表现，因而组成完整的境界。

第八节　隋唐五代的工艺美术

经过隋朝和初唐相对的社会安定，随着农业的恢复与发展，手工业在盛唐时期也迅速的发展起来。在手工业中，与工艺美术有关的占很大一部分。

城市作坊手工业成为唐代手工业的基本形态。封建经济发展的结果，在中唐以后手工业的一部分逐渐脱离了农业，而成为以商品生产为目的的独立作坊。中唐以后城市作坊有织锦坊、毯坊、毡坊、染坊、纸坊、造船坊，以及酒坊、糖坊等。手工业作坊既是制造的场所，也是售卖的场所。同类商品生产的作坊和店铺在城市里都集中在一个街坊，称为“行”，长安城有二百二十行。手工业作坊之间并且成立了行会组织，行会组织的作用主要是调整各作坊之间的关系，避免竞争，并且负责和官府打交道，如纳税，应官差等。手工业经济方面的这些新现象对于工艺美术的发展提供了一定的社会条件，并且，手工业向商品经济发展的结果也影响了官办手工业。

官办手工业，在古代的手工业中，特别是工艺美术中都

占很重要的地位。如以前各章所说的工艺美术绝大多数的精美产品都是官办手工业所制造。

中国古代的官办手工业主要分为五大项：①土木建筑，包括都邑、宫室、陵墓、河渠及军事防御工程，如长城等。②供皇家日常生活及典礼仪节时所需用的各种器物，包括服装、用具、仪仗、车舆、乐器等。③各种军器，如甲胄、鞍鞯、弓箭等。④货币及一部分铜器（如铜镜）。⑤官府垄断的手工业，如盐、铁、铜，甚至茶叶等。——这五项中除了最后一项外大多与美术有关，而②③④三项特别是与工艺美术有关的。由于古代社会中巨量的财富集中在统治阶级手中，所以官办手工业的制作质量较高，往往代表某一时期工艺美术技艺最高水平。

唐代的官办手工业很发达。按照盛唐时期的官办手工业的机构比汉魏南北朝时期更加扩大，设有四个机构：少府监、将作监、军器监和都水监。少府监掌百工技巧之政，下设①中尚署，供应举行祭祀及各种典礼场合所用的器物及服饰等。②左尚署，供应天子和皇室用的各种车、扇、伞、盖等。③右尚署，供应天子用的鞍辔以及政府各部门的帐、刀、剑、斧、钺、甲、胄、纸、笔、茵席、履舄等。④织染署，供应皇室及为官员的冠冕组绶及织纫、色染、锦罗纱縠绫䌷絁绢布等。⑤掌冶署，供应熔铸铜铁器物。此外，少府监还管理各地的炼冶及铸钱的各机构。将作监掌土木工程之政，下设①左校署（木工）。②右校署（土工）。③中校署（舟车等工）。④甄官署（石工和陶工）。甄官署是北朝以来常设的机构，承包下列工程：石窟的营建（北齐在甄官署下设有石窟丞），坟墓前的碑碣、石人、石兽、坟墓中的陶俑明器。将作监下并附采伐

木材的五个监。军器监是职掌缮治甲弩兵器，下设弩坊及甲坊两署。都水监负责水利，掌川泽津梁渠堰陂池之政。以上四个监中，少府监和工艺美术的关系最大，甄官署和雕塑艺术关系最大。在初唐时期少府监中曾一再出现一些当时著名的美术家，如尚方令王定，少府监王知慎、陈义国都善画，尚方丞窦弘果、毛婆罗善塑（“尚方”即“少府”）。唐代网罗画家的部门有开元年间的“集贤殿书院”，其中设有“画直”。

与工艺美术有密切关系的少府监规模很大，内部分工也很细。如织染署包含有二十五个“作”，其中织纫之作有布、绢、絁、纱、绫、罗、锦、绮、䌹、褐共十种作坊，组绶之作有组、绶、绦绳、缨共五种作坊，紬线之作有紬、线、絃、网共四种作坊，练染之作有青、绛、黄、白、皂、紫共六种作坊。

城市的独立手工业作坊的兴起和官府作坊的“劳役制”渐变为“工役制”，是手工业和工艺在唐代发生的最重大的变化。这样的变化必然给工艺美术的发展带来深刻的影响。

唐代工艺美术的新面貌的形成，除了社会经济方面的原因以外，也是由于中外文化的交流和科学技术的进步。

唐代的丝织在全国各地都有出产。由文献记载的各地土产贡赋可知河北道的定、镇、魏、相各州，河南道的蔡、兖、滑、徐、叶各州，淮南道的扬州，江南道的越、润、苏、湖、杭各州，剑南道的成都、緜、蜀、汉各州都出产各色丝织品。例如，定州有细绫、瑞绫、两窠绫、独窠绫、二包绫、熟线绫。蔡州有四窠、云花、龟甲、双距、溪鶒等绫，扬州有蕃客袍锦、被锦、半臂锦、独窠绫，越州有宝花、花纹等罗，白编、交梭、十样花纹等绫及轻容、生縠、花纱、吴绢等，江

南越州等地丝织的发达主要是在中唐以后。绢是各地都普遍有出产的，唐代的租庸调的制度中，农民都要纳绢和绵（丝绵）。此外，唐代的麻织也是很普遍的。淮南道和江南道的许多州郡都有作为贡品的絺、纻、葛布。

丝织品的名目很多，这些名目代表了织法和纹样两方面的不同。绢、绫、锦等名目就是由于织法的不同而加以区分的。

绢是平织的，古代的原称为"练"，梁武帝的小名为"阿练"，因而改称为"绢"，即现在所谓的绸。平织的绢没有织出的花纹，只可以用染色的方法进行装饰。

绫是单色的斜纹织。斜纹织的组织变化很多，因为经纬浮沉的斜纹配列的变化很多，并且可以随时改换斜纹的组织以产生花纹，这种织出花纹的方法称为"提花"。绫可以是平地，即绢地而利用斜纹织出花纹，也可以是绫地，即地纹和花纹是两种不同的斜纹织。

锦是多色的多重织（现在称为缎子织），质地厚重。唐代的锦在技术上有经锦和纬锦的区别。纬锦是唐代的新创造，大概开始在武后时期。纬锦是利用多重多色纬线织出花纹，织机比较复杂，但操作方便，有可能织出比经锦更繁复的花纹及宽幅的织物。唐代的多色彩的锦有极为富丽的效果。

新疆吐鲁番阿司塔那地方曾出土的唐代的锦，有武德年间（公元六一八—六二六年）的"连珠天马文锦"和约为公元六六〇年左右的狮子凤凰文锦和蜀江锦。这些锦都是经锦，织出的图案都是许多团窠，团窠外缘是连珠，中央是马、狮子或花，这种纹样在唐代织物中是很流行的（图226、227、228）。相类似的锦在日本法隆寺也保存了一些。其中"四天王文锦"

幅四尺余，长八尺余，是现存最大的一段完整的唐锦。新疆并且曾发现织出“花树对鹿”字样的纬锦残片，也是一种贵重的标本。

绫锦的名称在唐代时常相混。例如中唐以后曾出现一种名贵的织物“缭绫”。浙西一带出产的缭绫可以织出“立鹅、天马、盘绦、掬豹”等花纹，而且据说“文采怪丽”。缭绫也可以称为缭锦，目前还难以从纺织技术的角度判断是绫还是锦。

罗，纱是纠织，自汉代以来流行一种复杂的织法。罗、纱都是单色半透明的，可以利用染的方法进行装饰。

锦绫名目的繁多说明在平织、斜纹织和缎子织等基本织法的基础上还可以有许多变化，尤其斜文织的绫和缎子织的锦是无穷的变化的。事实上绫锦名目的不同正是由于织法上的不同，绫锦的花纹都是利用提花的多样变化而产生的。

唐代在平织的绢上进行装饰的方法是染色。除了单色的染色以外，也运用各种技术染出花纹，可以是单色的花纹，也有多至四种色彩的。唐代流行的染彩的技术有三：臈缬，夹缬和绞缬。

臈缬就是今天所记的“蜡染”。夹缬是用雕花镂空的木板，把布帛夹在中间，空隙处填以染色。然后拆板就显出花纹。有时是把宽幅对折，染后花纹对称，这种技艺传说是唐玄宗时柳婕妤之妹所创，最初只在宫禁中流传，后来才流到民间。但据另外的记载知道隋朝大业年间，隋炀帝就曾以“五色夹缬花罗裙”赐宫人及百僚母妻。绞缬是用线把布帛打成结子。染色后，打结部分不被浸染而成斑文。如果结子是按照一定的图案规律排列的，斑文即排成一定的图案。

各种染法的实物残片都曾在新疆一带发现。日本正仓院

也保存了一些，日本还保存有臈缬及夹缬屏风。

除了各种染色之外也有在绢上加彩画的，例如唐代妇女用的“披帛”(锦或纱或绢的长条从肩后绕缠在两臂间)上就常加彩画。六朝时期用金银箔剪成花饰贴在衣服上的办法在唐代可能也还有。

丝织品中，缀锦(即汉代的织成)的技艺进一步向绘画方面发展，武则天为皇后时曾制织成佛像及刺绣佛像四百幅。有织成的佛像在唐代曾传至日本。

刺绣，作为丝织品的加工在唐代大有进步，除了沿袭自前代的钉线绣及锁绣外，发展了平绣，唐代的平绣近似今天的乱针绣。唐代刺绣在运用色彩方面有模仿退晕的效果的，称为“纭裥绣”。锁绣或锁绣平绣混用的刺绣佛像及饰品在敦煌曾发现。

唐代染织品的图案纹样名目很多，其实际内容尚待研究。从遗存实物上看，唐代的有代表性的纹样是①天马、对凤等动物纹样置于团窠的圆形中，团窠是按照四方连续纵横排列，其空隙处布置以四出的卷草纹样。②宝相花之类的团花的四方连续图案。这些纹样中特别值得注意的是前者。据文献所记唐代窦师纶创造了这种纹样：“高祖太宗时（公元六五〇年以前）内库瑞锦对雉、斗羊、翔凤、游鳞之状，创自师纶，至今传之”(张彦远《历代名画记》卷十)。窦师纶是唐朝初年派往四川进行统治并兼管修造皇室用物的，他的家庭中历代都是工艺家，如窦炽(师纶高叔祖)、窦抗（师纶父)、窦琎(师纶叔)、窦法治(师纶堂兄弟)都曾任将作大匠，窦师纶封为陵阳公，所以他在四川制作的“章采奇丽”的“瑞锦”“官绫”当时被称为“绫阳公样”。由前引文字中可知这种“绫阳公样”是以雉、

羊、凤、龙等动物为题材，而且很多是成对的动物，如对雉、斗羊等。

具有这两个特点的纹样在唐代的流行可以从一些文献记载中见之。如武则天时，禁军的各种将军们的服饰就以成对的狮子、麒麟、虎豹、鹰、鹘、豸等相区别，诸王则饰以盘龙及鹿，尚书则饰以对雁。又唐代大历年间曾禁止过于奢侈的丝织品，其中就有盘龙、对凤、麒麟、狮子、天马、辟邪、孔雀、仙鹤、芝草、万字、双胜等。这些花样有很多都可以从现存实物及形象材料中见到。

唐朝的工艺 螺甸镶嵌、木画、漆绘、拨镂是唐代工艺的优秀成就，这许多技艺大多是南朝工艺的进一步的发展，而在唐代宫廷生活及贵族生活中有重要地位。在文献记载中，中尚署每年为宫廷制作的器物中就有平脱、镶牙、宝钿、木画等名目。

中国古代的青铜工艺经过汉六朝而得到继续发展的有铜镜。隋唐时代的铜镜有自己的特点。

隋代铜镜与六朝铜镜不易区别，镜背装饰最外廓是一圈端正楷体的铭文，铭文多是骈体，例如："玉匣聊开镜，轻灰暂拭尘，光如一片水，影照两边人。"（是截取南北朝诗人庾信所作咏镜诗的前四句）镜背的主要装饰部分是在镜钮附近的环形地区，其间往往作四个或六个异兽（龙、狮、凤等），也有作六团花者，造型如写实风而布置疏朗。

唐代铜镜，除了一部分和隋代铜镜式样相同者以外，数量最大的一部分是所谓"海马葡萄镜"，这种铜镜背面装饰是高浮雕的异兽及葡萄，其间有时也有孔雀、蜂、雀之类，花纹繁密。唐镜背后的装饰也有取材人物故事的，如树下有人

弹琴或月宫桂树下有嫦娥和捣药的玉兔等。但有很大数量是作各种花和鸟的，如双鸾衔绶、鹊蝶穿花、鸳鸯凫雁等，也有排列各种宝相花装饰的(图229)。这许多铜镜的外形有一部分是圆的，但也流行六入(六个弧线联成的圆周)或六出、八出(如六瓣或八瓣凑成的圆周)的菱花形。

唐镜在铸造方面技术精良，花纹柔和自然，有很细腻的写实风的浮雕效果。其合金成分大致同于汉镜(铜约70%，锡约25%，铅约5%)，因研磨面为白色，也称为白铜。唐代铜镜为当时珍视的贵重物品，如玄宗生日时即以铜镜赏赐群臣。唐代铜镜中也有一些特别豪华的。

铜镜背面除铸出纹样外尚有用贴金银技术加以装饰，也有加漆施以金银平脱的装饰的，也有螺钿的装饰的。在河南洛阳发现的唐墓(至德二年，公元七五七年)出土的螺甸镜，直径二五厘米，螺甸嵌成一幅图画，树下有二人对坐弹琴，有一鹤舞于前，四周有各种花鸟。这一题材，其内容尚不能完全了解，但知道在唐代也是比较流行的(图230)。

唐代铜钟也有保存下来的。如西安景龙观的大钟(景云二年，公元七一一年)，高一米半，重三百余斤，上面为有浮雕狮凤凰等装饰。这一大钟是汉代以来罕存的大件青铜铸器。

唐代的金属工艺中，金银工艺也很发达。最多的是各种饰品，如钗、臂钏、指环等。其次为各种酒器及饮食器，据文献记载有瓶、瓮、榼、罍、杓、盏子、碗、杯、盘等。现在发现的唐代金银器中可见有高脚菱花形的酒杯，六出菱花形的盘和莲形的碗，都是凿镌出各种习见的花鸟纹样装饰。这些器物都是纯银或银质镀金，经槌击制成的(图233)。

这些金银器由于有货币的作用，所以不易保存，至今遗

留很少。铜器的制作也因唐代商业经济发达，货币需要量增大，而在中唐以后出现过矛盾。一千个钱销为铜，可得六斤，作成器物每一斤可六千钱。所以自然的趋势是销钱为器，因而引起政治的干涉。屡次下令严禁。在会昌废佛时，佛寺中大量的铜器就被销毁掉了。

唐代金属工艺中兵器也是很重要的一项，但现存实物很少。

隋代陶瓷工艺不见显著的变化。安阳殷墟遗址上曾发掘一隋仁寿三年(公元六〇三年)的墓，墓主名卜仁，墓中有青瓷四平罐四个，白瓷碗五个，白瓷盘一个，可见与景县封氏墓出土很类似。古籍中记载隋代何稠曾因"琉璃之作"绝而发明了"绿瓷"，这虽是一项值得注意的记载，但尚难确定何稠发明的"绿瓷"是什么。琉璃器物，在春秋末及战国时代的古墓中都发现小件的饰物。景县封氏墓曾发现浅蓝色的可以称为"绀琉璃"的杯，其式样和欧亚大陆上其他各地所发现的所谓"罗马玻璃"相似。

唐代陶瓷，尤其到了唐末五代，有重要的发展。唐代陶瓷中最重要的是青瓷、白瓷和"唐三彩"的陶器。

青瓷的代表产地是越州，白瓷的代表产地是邢州。陆羽在公元八世纪中叶曾比较过这两种瓷器并提到其他各地的产品："碗、越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，寿州，洪州次。或者以邢州处越州上，殊为不然。邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越一也。若邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越二也。邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿，邢不如越三也……越州瓷、岳州瓷皆青，青则益茶，茶作白红之色。邢州瓷白，茶色红；寿州瓷黄，茶色色紫；洪州瓷褐，茶色黑，悉不宜茶。"

青瓷，是我国瓷器的开始，各种不同浓度与色相的“青”釉是中国最早的瓷釉。唐代的青瓷，继承了南朝的传统，最重要的产地是在今浙江东部绍兴一带，这一地区在唐代为越州，所以，越窑青瓷是中国古代陶瓷史，特别是唐五代陶瓷史上有首要地位的陶瓷工艺品。

唐代越窑青瓷烧成温度在一千二百五十度以上，叩之其声清脆。唐大中年间(公元八四七—八五九年)有调音律官郭道源“善击瓯，率以邢瓯、越瓯共十二只，施加减水于其中，以筋击之，其多妙于方响”。清脆的乐音也是瓷器的一个特点。

唐代越窑青瓷之为陶瓷工艺上的大进步也在于“长石釉”烧制的成功(瓷釉中必须含有的矽酸，或利用植物的灰，或利用石英、长石。成功地利用长石可以克服釉汁不匀的缺点，而产生细润光柔的效果)。长石釉的成功是陶瓷技术上划时代的变化，所以唐代越窑青瓷色泽之鲜丽动人不断地引起诗人们的赞美。例如徐夤的诗：

“捩翠融青瑞色新，陶成先得贡吾君。

巧剜明月染春水，轻旋薄冰盛丝云。

古镜破苔当席上，嫩荷涵露别江濆。

中山竹叶醅初发，多病那堪中十分。”

又有陆龟蒙的诗：

“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。

好向中宵盛沆瀣，共嵇中散斗遗杯。”——越窑的颜色被形容为：“古镜破苔”“嫩荷涵露”，和五代“千峰翠色”。

唐代越窑流行的装饰方法是在釉下胎上用流利的线进行刻划，刻划的纹样极为流利生动，有：牡丹、莲花、莲瓣、莲蓬、荷叶、宝相花，卷草等花卉纹样，龙、狮子、凤凰、鹤、

鹦鹉、鸳鸯、雁、龟、鱼、蝴蝶、小鸟等动物纹样和神仙、人物、云、山水、波涛等纹样，至于配合组成图案，则多装饰在碗盏等器物的内面。

唐代越窑青瓷烧造的地点现在已发现的，主要的是绍兴九岩和余姚上林湖。

越窑器物出土而有准确的年代可考者，其历史价值较大。例如已知最早的一件是唐长庆三年（公元八二三年）的一块墓志铭。其次是在绍兴发现的唐户部侍部北海王府君夫人的墓中出土一组青瓷器，计：短嘴长柄壶两件、朴素无饰的瓷盘及有花饰的瓷盘各一件。圆盒，撇口花插各一件。墓志的年代是元和五年（公元八一〇年）。其次是上面划着大中元年（公元八四七年）等字样的残壶。由这些实例可以确定在中唐时期，越窑已进入成熟时期。

越窑青瓷在五代时期成为极其名贵的珍品。在江南地区比较安定，工商业继续发展的条件下，越窑日益精美，产量并大大的提高。钱越在五代末期及北宋初向中原进贡，一次可以有万余件，或五万余件，最多竟达到十四万件。其中有金银钔瓷器（瓷碗扣烧，口缘无釉，涩边，则镶以金或银，而称为金钔、银钔）。钱越时期最精美的越窑禁止民间使用，因而此时期的越窑也通称为"秘色窑"，但秘色窑的名称最早是在唐朝开始的。

青釉瓷在我国早期陶瓷制作中是最流行的。陆羽《茶经》所列，除越州窑外，尚有鼎州（陕西泾阳）、婺州（浙江金华），岳州（湖南岳阳）、寿州（安徽寿县），及洪州（江西南昌）。其中寿州窑多黄色，洪州窑多褐色，这两个窑址都尚未发现，也尚难以确定现存实物中何者是这些窑的产品。窑址已经勘查，

其产品也已有大量发现的是岳州窑。岳州窑址在今湖南岳阳附近的湘阴县窑头山 。其出产为豆绿色釉半瓷质，也有米黄釉和白釉。曾在长沙市郊发现有唐文宗太和六年（公元八三二年）墓志铭的"王清墓"中就有岳窑器物出土。各种青瓷壶罐上多有划花装饰。婺州窑在金华附近，产青瓷颇粗。

近年来各地发现越窑风的唐代青瓷窑及实物标本很多，大多是在长江流域以南，长江流域以北各处已知的青瓷窑皆五代北宋时期的。南方青瓷之最值得注意的是广东番禺县石马村唐代墓中发现的大批青瓷，例如大中十二年（公元八五八年）广州都督府长史姚禔一长女姚潭墓中发现的青瓷四耳大罐等物，以及另一唐墓中出土制作结构精巧的横梁盖罐，同墓又出土当时有计划蓄存的一百八十五件瓷器。这些青釉瓷胎骨坚致，色白微灰，釉色淡灰青，薄而滋润，是一种可以与唐越窑媲美的产品。广州附近皇帝岗地方曾发现青瓷窑址，可知广州在唐五代也是一个出产青瓷的中心。广东东部的惠阳白马山、潮州窑上埠也有唐代作风的青瓷窑址，潮州并有宋明时代作风的龙泉式瓷器。

景德镇是我国近代陶瓷工艺的中心。在唐代也曾烧造越窑风的青瓷。古窑址分布湘湖、湖田一带很多。

江西吉安永和镇的吉州窑在宋代以白瓷出名，其唐代产品也以影青白瓷为主，同时也有青釉瓷。但发现实物不多，尚缺乏具体的了解。

青瓷在唐五代时期不仅在国内引起普遍重视的工艺品，也大量运销国外。唐代越窑风的青瓷残片曾在海外发现。例如埃及开罗附近旧城福斯塔特（该城公元九世纪最盛，公元十二世纪初毁），波斯的沙马拉遗址（该城建于公元八三八年，毁于

公元八八三年），印度的卜拉米纳巴德遗址（公元一〇二〇年毁于地震）都曾发现残片。日本法隆寺等地也存有唐代传去的越窑瓷器。关于青瓷，从明朝起曾流行着五代时期曾出现一种所谓"柴窑"青瓷的说法。据后周世宗时指定烧制瓷器的釉色是"雨过天青云破处，者般颜色作将来"。明代记载柴窑的特色是"青如天，明如镜，薄如纸，声如磬"，传说窑址在郑州附近，以上这些说法至今尚缺乏确证，过去所谓的柴窑器物也都是附会。

邢窑白瓷在唐代是与越窑青瓷并称的。白瓷的兴起开始了中国陶瓷史后期的新传统，唐宋是青瓷和白瓷并行的时代，宋代以后，元明清以来白瓷是主要的。邢窑的白瓷在唐朝非常流行。

邢窑据唐人记载是在今河北内邱一带，但窑址至今尚未确定。现在唐代的白釉瓷已可以见到很多，专家的意见认为即所谓的"邢窑"。如广州附近发现唐代大中十二年（公元八五八年）姚浮墓中除了青瓷外，又有一对白瓷碗，就被肯定为邢窑，器胎较厚，胎土白洁，细如澄泥，极坚硬，瓷化程度很高，白釉润泽，不透明，无开片，微闪淡黄或淡青光。胎与釉之间有一层下釉，或称化庄土。造型上的特点是碗边缘上有漫圆高棱（通称为"折边"），平底无缘。这一类的唐代白瓷现在已发现很多。从记载上看，虽然在唐代邢窑与越窑并称，但邢窑在唐代以后没有进一步的发展，北宋时代白瓷的中心是定州。

唐代山陕一带也有白瓷，例如平定、平阳、霍州等地。

四川曾有所谓大邑窑，杜甫诗中称"大邑烧瓷轻且坚，扣如哀玉锦城传，君家白盌胜霜雪，急送茅斋也可怜"。近年四

川发现的白瓷虽不够“轻且坚”，不是“扣如哀玉”，釉色接近霜雪的白釉器。大邑窑址也尚待确定。

湖南曾发现大批白釉瓷器，其产地尚难确定。

江西吉州窑是白瓷的中心。兴起时期大致在五代，吉州已有北宋定窑的印花及磁州窑的黑绘花的装饰，吉州也出产黑瓷。

以上这些不完整的材料也可见白瓷在唐代的普遍性(图231)。

唐三彩陶器是属于汉代绿、黄铅质软釉系统的陶器。在唐代大多是殉葬的明器，和越州青瓷、邢州白瓷的用途不同。这些陶土烧制的陶器中有人物、鸟兽、车马等雕塑的形象，也有很多器皿，如瓶、罐、盘、盏等。唐三彩陶器胎质松软，釉色大致为黄、绿、白三色，所以称为“三彩”。黄色浓重者接近赤褐色，蓝彩较为罕见。三彩陶器上有意地利用釉色的变化作成装饰，富于华丽的效果。

唐代的装饰艺术以其华丽优美的风格成为时代的特点。例如敦煌藻井图案中可以看出，垂幔变成了璎珞，卷草上长出了丰茂的花朵；卷草叶子种类变得多样，而且变得有相当厚度。这些花朵大多是重瓣密集，呈尚未完全舒展的状态，每一花瓣都汁液饱满，以至膨胀而反卷。

唐代的卷草花纹在敦煌藻井图案中，都是色彩鲜丽绚烂的(图235)。唐代花草的纹样在锦绫染织品上，在铜镜和瓷器上都很普遍。唐代碑刻的侧面的浮雕卷草花卉图案(如西安碑林的大智禅师碑是有名的例子)表现唐代图案纹样的健康的风格。

在花卉纹样中，莲花进一步丰富起来，宝相花开始流行。

牡丹由于成为洛阳的名花，在装饰艺术范围内也成为此后最被重视的纹样(图234)。

和花卉纹样相配合的是一些禽鸟、蝴蝶之类。特别是小花小鸟组成为一幅小景，很有诗意。成对的鸟，如鸳鸯等也是常见的。

唐代的动物纹样中还有一些龙、凤之类，多表现得很生动。

唐代装饰图案在风格上最明显的特点是它的写实的作风，组织上有一定的规律性，形象处理洗炼，而不进行很多的变形。唐代装饰艺术是历史发展过程中自战国末年以来的又一次大变化。

唐代的纹样有明显受外来影响的是团窠纹样，团窠中有成对的动物，团窠四周是连珠，锦绫中的“绫阳公样”可以作为代表。那是受波斯萨珊王朝的纹样影响。

第九节 小　结

唐代的美术，在六朝美术的优良传统的基础上，由于技术的进步和数量众多的画家的努力，创造了形象更为完美，主题更为明确，反映现实生活更为有力的艺术。

唐代美术中，宗教美术与密切现实生活结合，杰出的美术作品具体地反映了唐代的现实生活。例如菩萨像肉体丰满健康，而表情平静甚至是淡漠的。描写贵族，特别是贵族妇女的绘画着重其寂寞无聊贫乏空虚的生活。某些陶俑富有倾向性地发掘了一些人物的可厌的社会本质。这些都是唐代美术的现实主义的重要成就。

唐代社会各方面的蓬勃发展及激烈的变化，需要并且可能发展人们更多的才能与力量。杰出的美术家有高度的创造性，强烈的创作热情和丰富的艺术想象力。例如他们创造了极端繁华欢乐的净土和极端悲惨恐怖的地狱；创造了维摩与文殊紧张的争辩的场面，也创造了劳度差和舍利佛的激烈斗法的你死我活的景象；还创造了园林中高人逸士的闲适，深宫里贵族仕女的寂寥，创造了无数生活的形象和庄严的与优美的典型。这些意境和形象是美术史上重要成就。

唐代美术中，艺术技巧有巨大的进步。人物的各种面型和表情的类型的创造，姿势动态表现更丰富自由。发掘并开始表现了自然事物：山水和花鸟的美的特点。唐以后的绘画善于选择生活中一部分富有诗意及戏剧性的场面，不是平板的描写生活．在构图上，远近透视和比例大小的趋于正确，在表现一定的内容及思想方面也更有力，人物关系不复是平列或接近平列的形式，也不复是以大小来分别主次，而是处理得更自然真实而且富于艺术效果。道具和环境在表达题材内容时也逐渐起了较大的作用。艺术技巧在盛唐以后完全脱离了幼稚的状态。

唐代的代表性美术，主要是盛唐的美术，形象丰腴而又典丽，结构豪华而又紧凑，色彩绚丽而又调和，总之正如盛唐所代表的唐代的经济力量、政治力量、人们的创造力量的雄厚优裕，风格雄浑而又优美，是中国的、同时也是世界的最杰出的古典艺术之一。



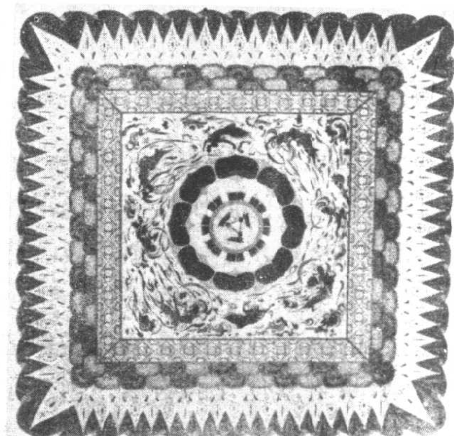


图 154　敦煌莫高窟 407 窟
隋代飞天藻井

图 153　敦煌莫高窟 276 窟隋代壁画文殊

图 155　隋　淡黄釉女乐俑

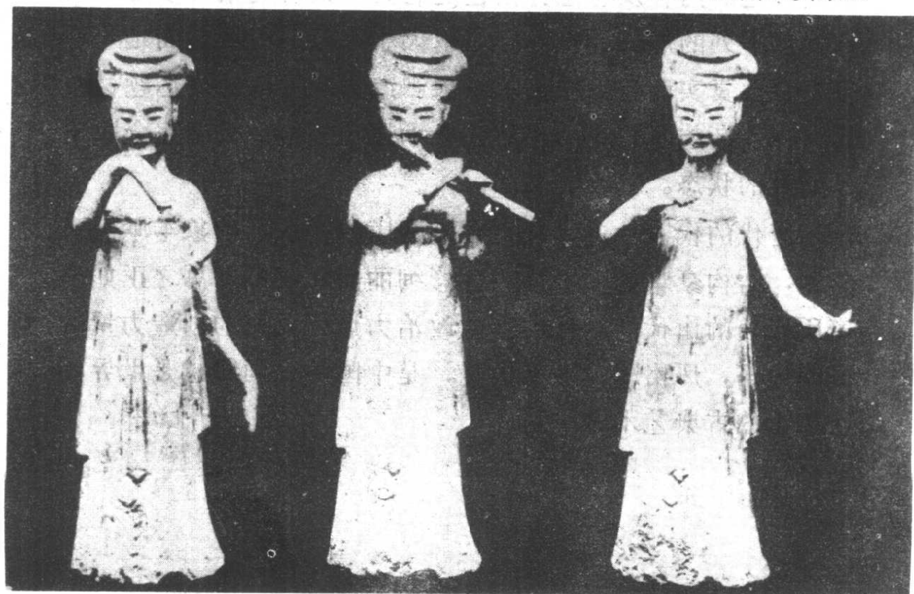
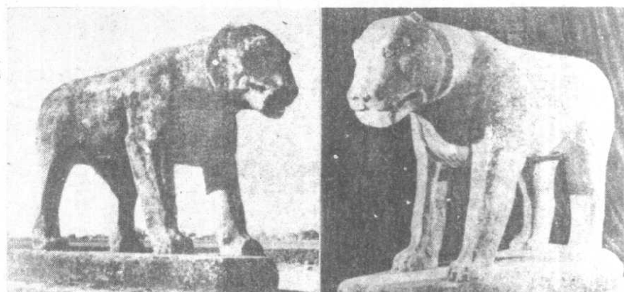


图 156　唐　献陵石虎



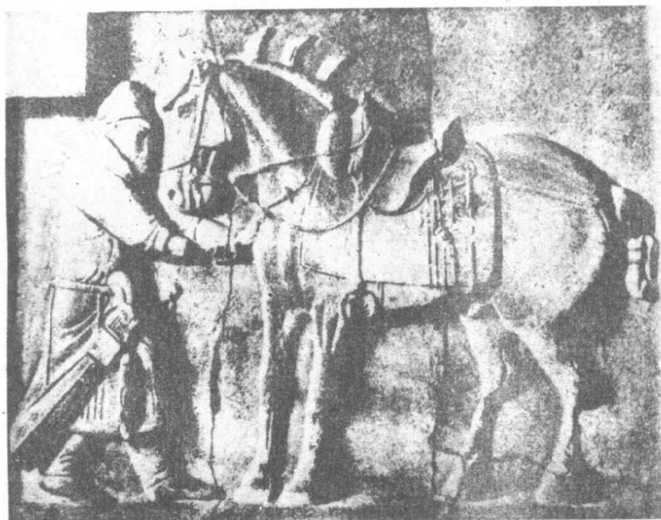


图 157　唐　昭陵
飒露紫(浮雕)

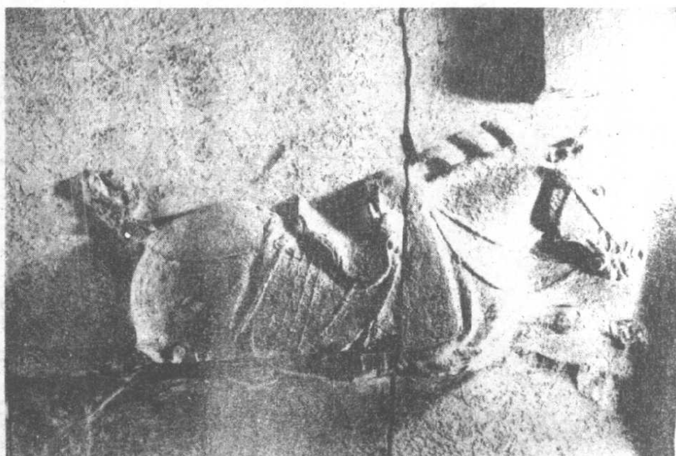


图 158　唐　昭陵
青骓(浮雕)



图 160　唐　乾陵石狮

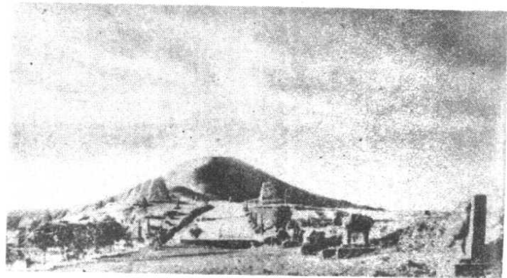


图 159　唐　乾陵外景



图 161　唐　乾陵石翼马



图 162　唐　顺陵石狮

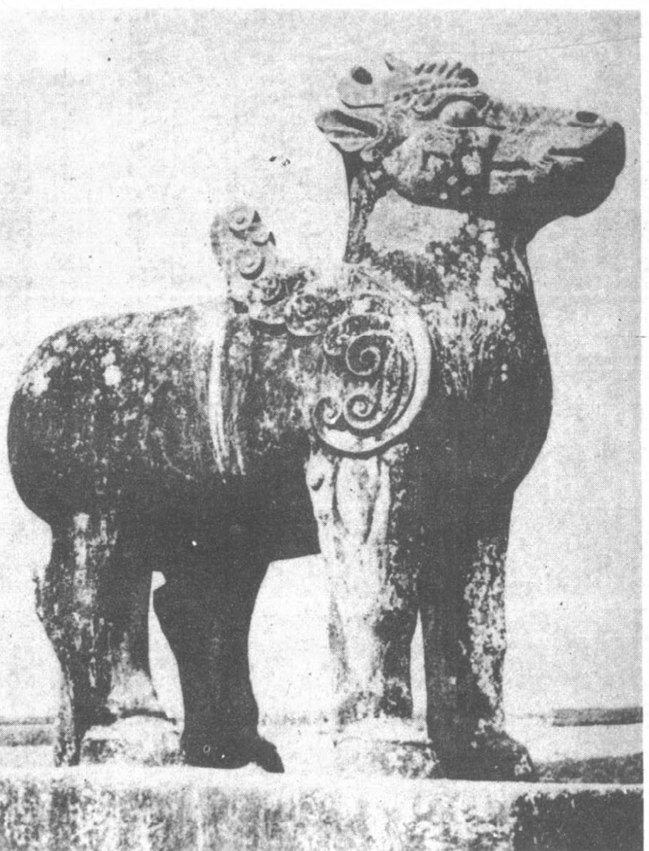


图 163　唐　顺陵石麒麟



图 164　敦煌莫高窟 217 窟唐代壁画西方净土变相

图 165　敦煌莫高窟 103 窟唐代壁画 维摩诘经变(局部、各国王子图)



图 166　敦煌莫高窟 217 窟唐代壁画 法华经变化幻城品(局部)



图 167　敦煌莫高窟 217 窟唐代壁画 法华经变得医图

图 168
敦煌莫高窟 445 窟唐代壁画 弥勒经变剃度图





图 170　敦煌莫高窟 130 窟唐代壁画 都督夫人太原王氏供养像

图 169　敦煌莫高窟 159 窟唐代壁画维摩诘经变挤奶图



图 171
敦煌莫高窟 156 窟晚唐壁画 张议潮出行图(部分)



图 172　唐　敦煌莫高窟 328 窟彩塑本尊佛及胁侍像



图 173　唐
敦煌莫高窟 130 窟
彩塑本尊弥勒佛像



图 174　唐　敦煌莫高窟 45
窟彩塑迦叶



图 175　唐　敦煌莫高窟 328
窟彩塑左侧菩萨



图 176　唐　敦煌莫高窟 194 窟彩塑右侧力士



图 177　唐　敦煌莫高窟 194 窟彩塑右侧天王



图 178　唐　龙门石窟摩崖三佛



图 179　唐　龙门石窟惠简洞内景



图 180　唐　龙门石窟
东山看经寺洞罗汉浮雕之一

图 181　唐　龙门石窟极南洞力士(残)

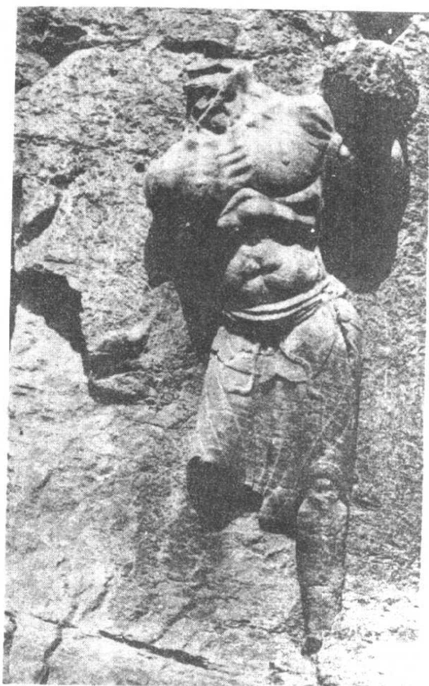




图 182　　唐　龙门石窟奉先寺外景



图 183
唐　奉先寺卢舍那佛



图 184　唐　奉先寺左侧菩萨



图185　唐　奉先寺左侧天王、力士



图186　唐　奉先寺左侧力士

图187　唐　奉先寺左侧天王所踏地神

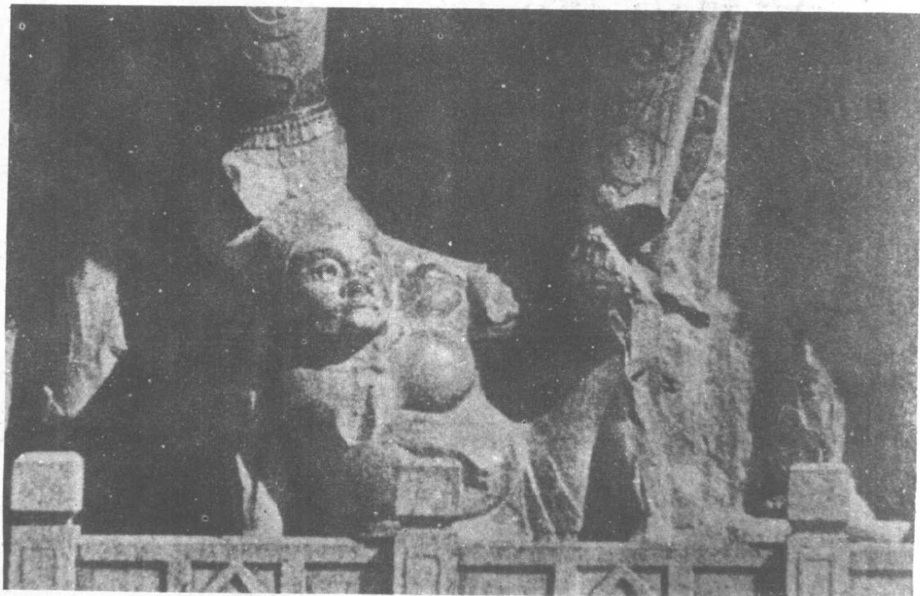




图 188　唐　太原天龙山石窟菩萨



图 189　唐　太原天龙山石窟菩萨



图 190

唐　永靖炳灵寺石窟 51 龛佛、菩萨像

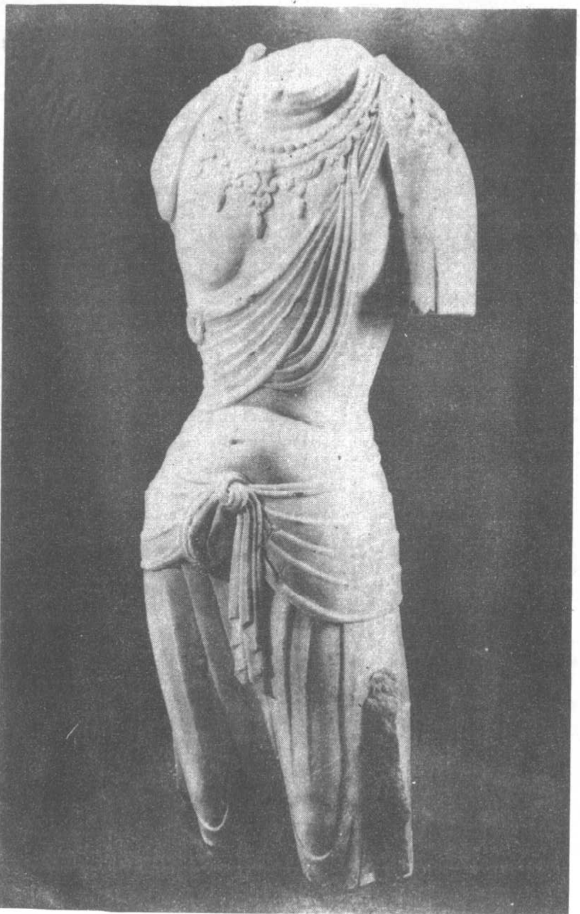


图 191 唐
陕西博物馆藏
石雕菩萨造像



图 192 唐
陕西省博物馆藏
石观音菩萨像



图 193　唐　三彩女俑

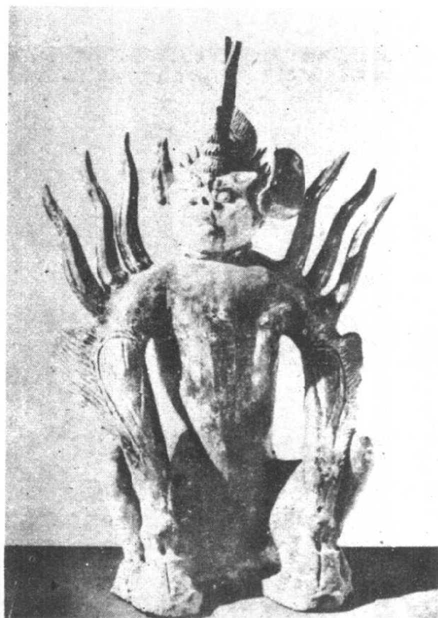


图 194　唐　彩绘骑马俑

图 195　唐　三彩骆驼载乐俑

图 196　唐　彩釉陶魌头





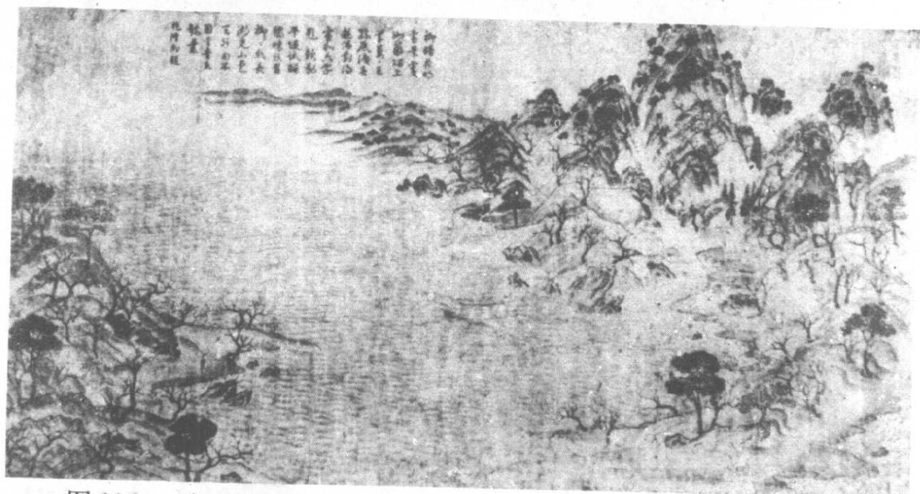


图 197　隋　展子虔　游春图卷

图 198　唐　阎立本　步辇图卷





图 199　唐　阎立本　历代帝王图卷(部分)



图 200



图 201

唐　阎立本　历代帝王图卷(局部)



图 202



图 203



图 204　唐　吴道子(传)　送子天王图卷(部分)

图 205　唐　梁令瓒　五星廿八宿神形图(部分)



图 206　唐　韩幹　牧马图

图 207　唐　韩幹　照夜白图卷

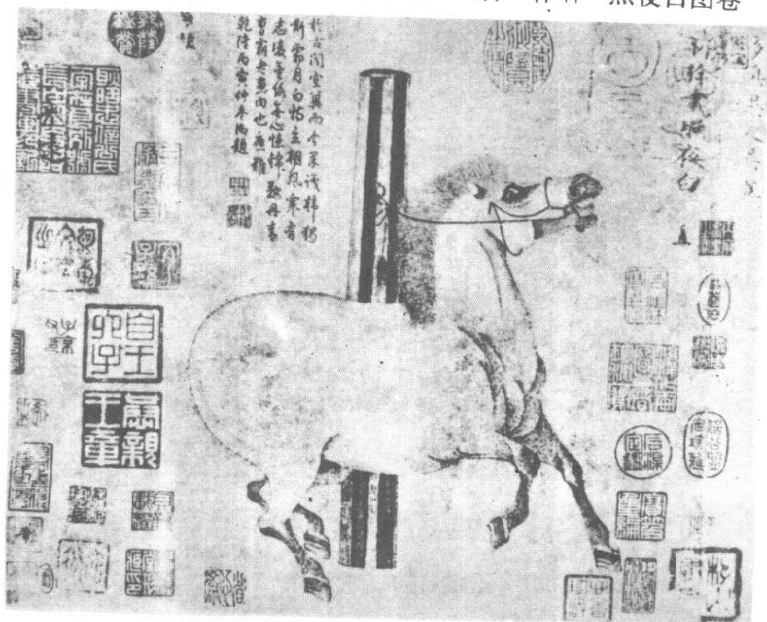


图 208　唐　李思训（传）
江帆楼阁图轴



图 209　唐　王维（传）　雪溪图

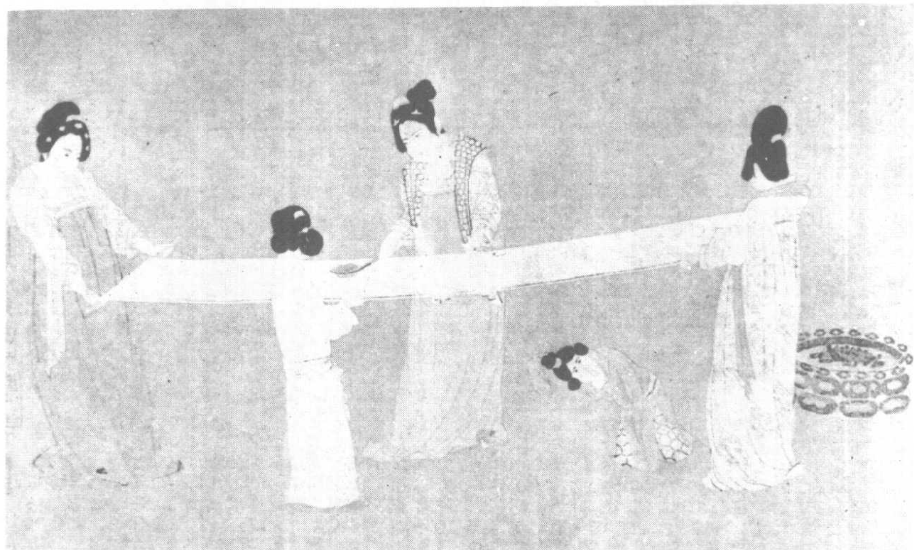


图 210　唐　张萱　捣练图卷（宋摹本　部分）

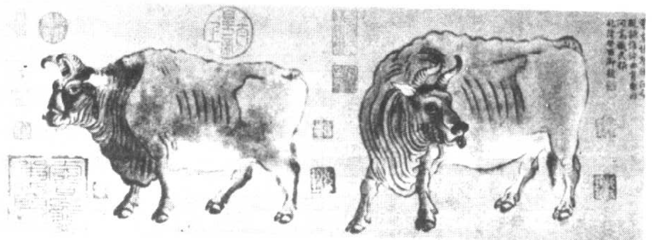
图 211　唐　周昉（传）　簪花仕女图卷（部分）

图 212　唐　李真　不空金刚像



图 213　唐　孙位　高逸图卷（部分）

图 214　唐　韩滉　五牛图卷（部分）



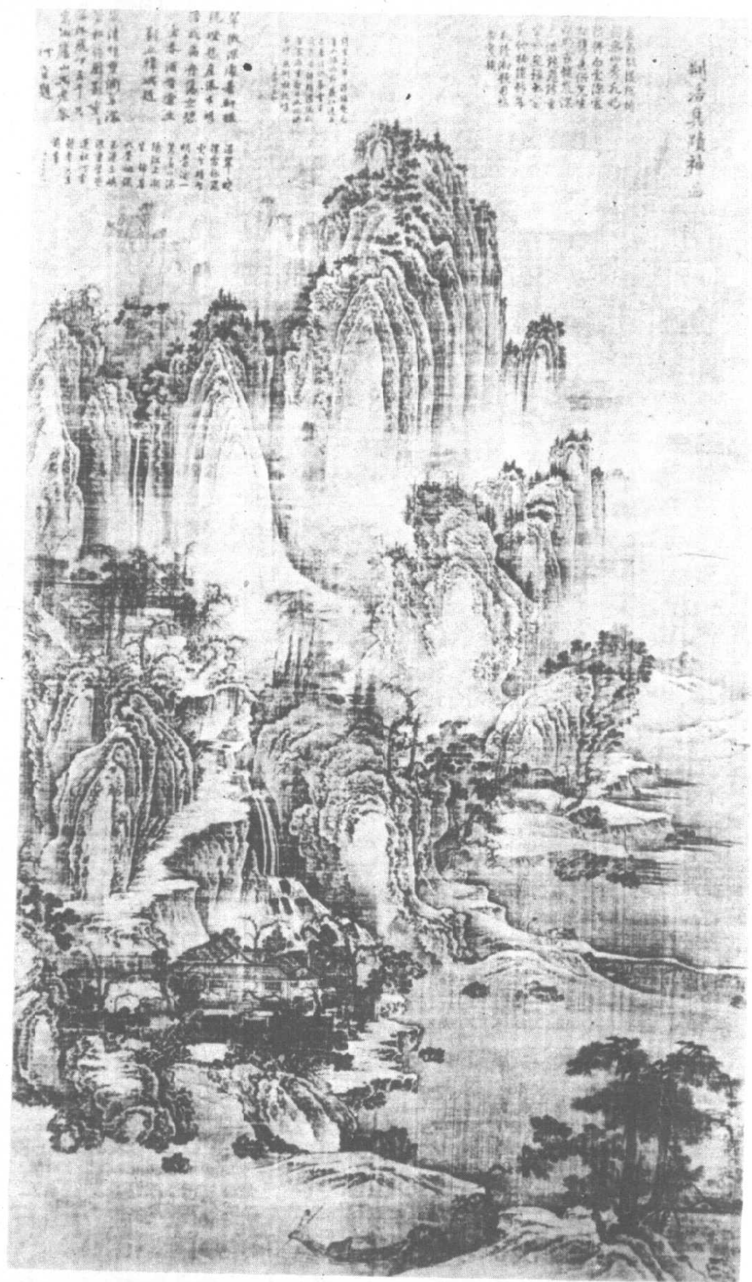


图215　五代　荆浩(传)　匡庐图轴

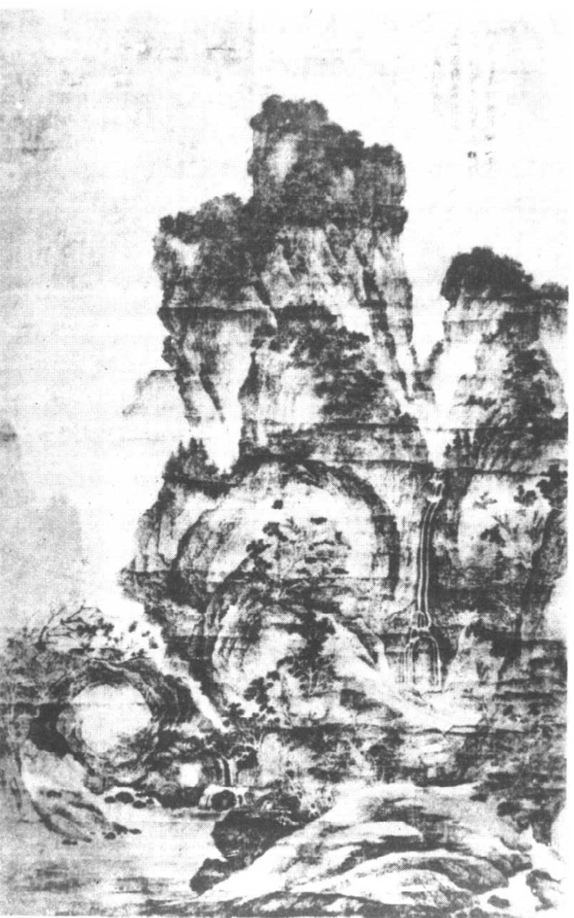


图216　五代　关仝(传)　山溪待渡图轴

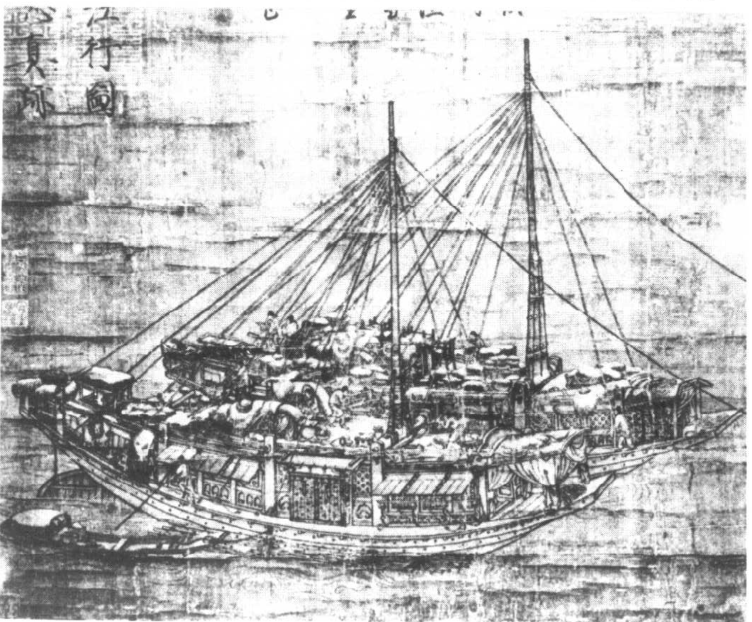


图217　五代　郭忠恕　雪霁江行图轴(局部)

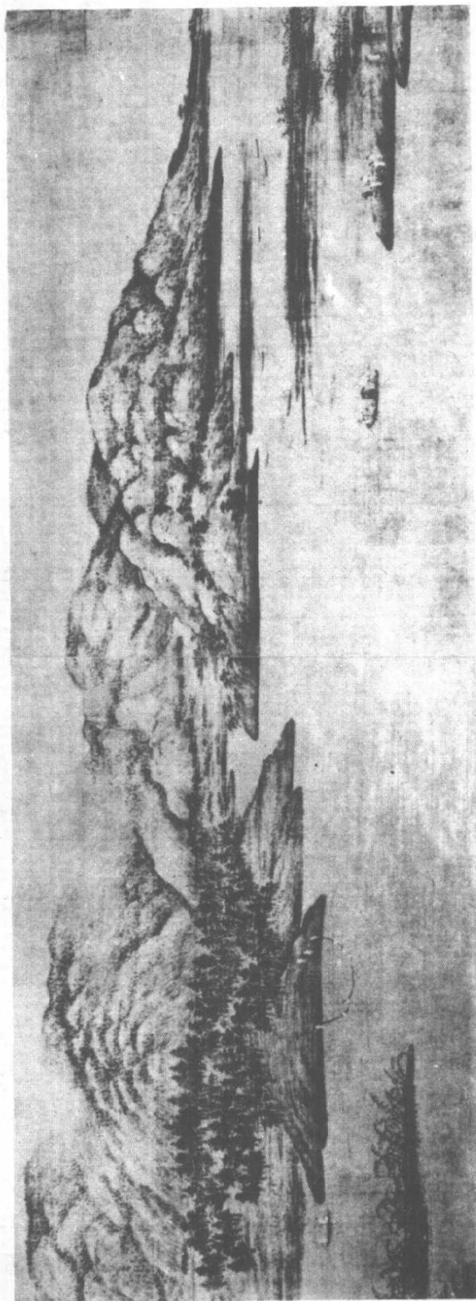


图218　五代　董源　潇湘图卷



图 219　五代　董源
龙宿郊民图轴



图 220　五代　巨然
秋山问道图轴



图 221　五代　赵幹
江行初雪图卷(部分)



图 222　五代　顾闳中　韩熙载夜宴图卷(部分)

图 223　五代　周文矩　重屏会棋图卷



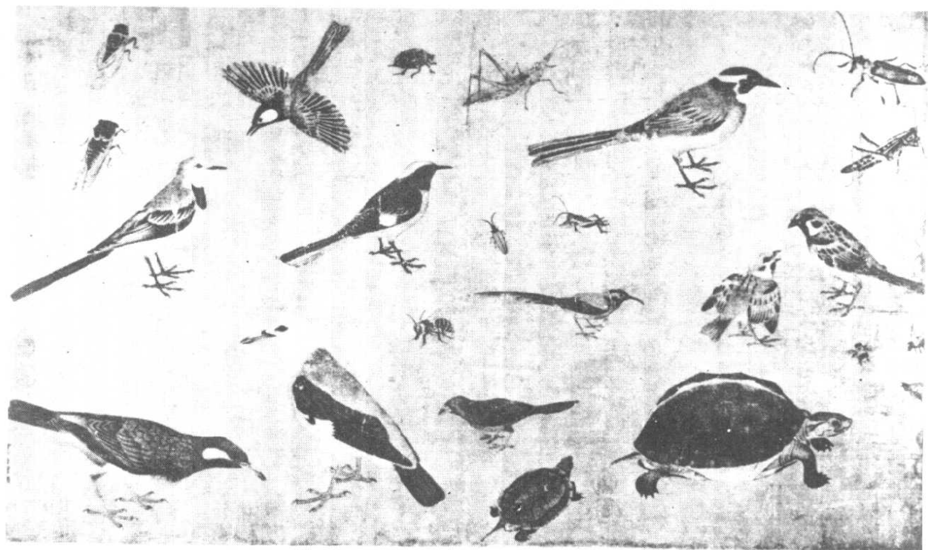


图224　五代　黄筌　写生珍禽图卷

图225　辽　胡瓌　卓歇图卷(部分)

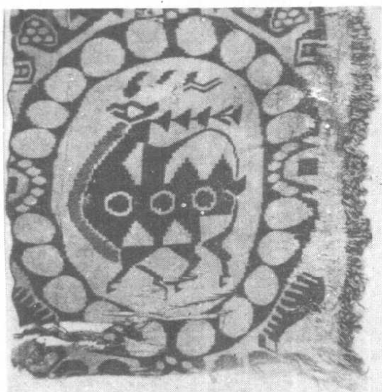


图 226　唐　吐鲁番出土联珠鹿纹锦

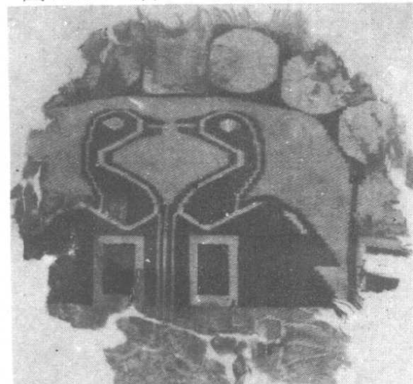


图 227　唐　吐鲁番出土联珠对鸭纹锦

图 228　唐　吐鲁番出土花鸟纹锦



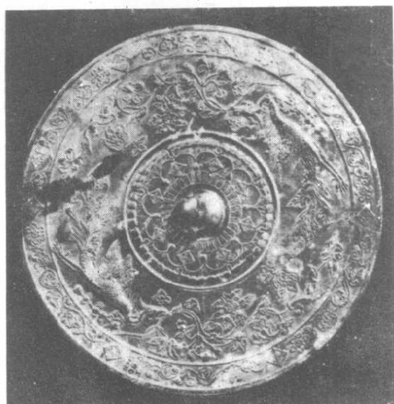


图 229　唐　鸾鸟穿花铜镜



图 230　唐　洛阳出土螺钿镜

图 231　唐　河南陕县出土白釉瓷瓶





图233　唐　金花八曲银杯



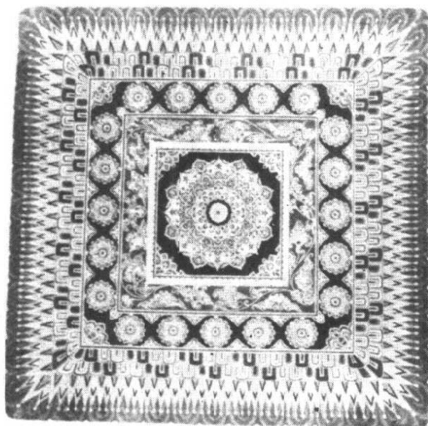


图234　唐　敦煌莫高窟217窟莲花藻井

图232　唐　青釉凤头龙柄瓷壶

图235　唐　敦煌莫高窟334窟百花卷草边饰纹样



第五章　宋元时期的美术

第一节　概　　况

柴周的禁军统帅赵匡胤(宋太祖)在公元九六〇年夺取政权，建立了宋朝。

北宋的工商业很发达。政府掌握了金、银、铜、铁等矿业的开采。造船技术很进步，能制十桅十帆，可搭乘四五百人，载重三十万斤，有隔水仓的大船，是当时世界上最大的船只。指南针开始用于航海。火药开始用于军事。印刷术已非常普遍，开始有了活字版印刷。政府和民间的丝织及陶瓷每年都有巨额的产量，并开拓了海内外的广大市场。商业繁盛的结果，大城市更兴盛起来，并且数目也增多了。特别是南宋到元朝，海外贸易的商港，如广州、泉州。商税是北宋和南宋政府的最大一种收入，宋神宗时全国商税每年一千万贯，光开封一处就可收入五十五万贯。货币流通需要量很大，金银普遍被当作了货币，并已开始发行纸币。宋代是封建商业发展的重要时期。

在对外关系上，北宋和南宋都是经常软弱无力的。北宋初年失去了收复燕云十六州的机会。辽国保持了长期威胁宋朝统治的优势地位。而且在陕甘一带这时又新兴起了夏国。北宋政府对于辽和西夏只是屈膝求和。

北宋中期，内外交困的局面使一部分比较开明的统治者要求变法改革。宋神宗赵顼和当时杰出的政治家王安石的新政策在公元一〇六九年以后陆续实行，新法客观上符合农民和中小地主的利益，相对地压制了大官僚地主富商。但是这一斗争最后是失败了。而且后来演变成官僚集团争夺权利的斗争，完全失掉改革的意义。新旧党人的纷争一直延续到北宋灭亡。

公元十二世纪初，在契丹背后新兴起的女真族建立了"金"国。金兵在公元一一二五年灭辽后，开始南下，北宋朝廷无意抵抗，公元一一二七年金兵攻破了开封，掳走徽宗钦宗，开封被抢掠一空，这一中古时期作为政治、文化与经济中心的第一大城市遭到彻底的破坏。

康王赵构逃到南方，以杭州为都城建立南宋政权，他和秦桧反对抗金，对金屈膝求和，华北各地人民自己组织的义军和骁勇善战的爱国的军队共同进行的坚强抵抗遏止了金兵的攻势，岳飞就是抗金中的杰出的爱国将领代表。公元一一六一年金兵在采石之败是南北对峙稳定局面的开始。

江南地区在南宋时期得到进一步的开发。兴修水利，进行大规模的筑堤，并盛行圩田，大大扩大了耕地面积。但是这些改进的同时，土地兼并也在急速进行。

公元十三世纪初蒙古族的骑兵在成吉思汗的率领下勃然兴起成为一个震惊世界的力量。在几十年里，成吉思汗象暴风一般席卷欧亚两洲，公元一二七六年，南宋都城临安也陷落。

北方沦陷后，在辽金统治下，人民生活极为痛苦。农业和工商业显著的倒退，许多手工业工人沦于工奴的地位。欧亚之间，陆上和海上的交通大为畅通。许多西方人来到中国，

其中有很多技艺人材，他们都起了促进中西文化交流的作用。

蒙古族建立的元朝统治下，人民的反抗始终未停止过。初期反元的暴动和起义，虽广泛然而分散，地区多在江南。但经过长期斗争，起义日渐扩大，并日益向北方发展。到公元一三五一年便汇合而形成以红巾军为主导的大起义，而导致元朝统治的被推翻。

宋代统治的三百年之间，科学技术有巨大的进步，并出现系统的科学著作，例如建筑学的《营造法式》，药物学的《本草》，兵器制造学的《武经总要》等。

道教在宋代得到发展，并最后形成其诡异的庞杂的体系。北宋时期，从宋太宗赵匡义到徽宗赵佶，不断兴修道观，大事靡费。在南宋时期，道教流行于北方，并出现各种教派。这些新教派当时是反抗金人统治的一种组织；然而演变到元朝，则已变成统治者的工具。佛教自唐代开始的禅宗，成为最大的教派。禅宗特别着重内心的修善，提倡恬静朴素的生活和神秘的直觉。禅宗思想影响儒家哲学的结果产生了宋代的理学。理学是儒家思想进一步的玄学化。理学的大师，如北宋的程颐和南宋的朱熹，及其流派彼此之间因看法的分歧而相互怀有极深的成见，但其唯心论的基本观点和方法是一致的。理学的发展顺应了统治阶级巩固封建宗法的思想制度的需要。

在宋朝，适应社会经济的发展，出现了反映当时由商人要求的比较进步的功利主义思想（南宋的叶适、陈亮）和反映农民的朴素的平等思想的农村公社思想（北宋康与之，南宋邓牧）。

宋代文学中以“词”最为发达。有很多著名的词人和为人传诵的篇章，其中有缠绵悱恻的抒情小令，也有慷慨雄壮的

或情致委婉的慢调，表现情感的范围比五代的词曲又有了扩大，宋元时代是戏曲小说发展的重要阶级。北宋时期开始在金朝中都(今北京)发展起来的"诸宫调"和"杂剧"、"散套小令"，在南宋的临安发展起来的"话本"、"小说"，在永嘉一带兴起的"南戏"都是中国文学史上的瑰宝。这些文学作品已不只是为皇帝官僚和士大夫阶级服务，并且也开拓为平民（商人、差吏、兵士、城市手工业者等)服务。

宋代美术中，宗教美术仍占一定的数量。文献记载依照帝王的要求几次大规模的修建道观，如：上清太平宫、玉清昭应宫、景灵宫、五岳观、宝箓宫等，这些宫观中皆有当时名手从事绘画、雕塑的工作。现存的宋、辽、金、元的建筑实例较前代丰富，其中有些尚保存得相当完整，可以具体说明中国古代建筑在技术和艺术上的成就。这些建筑物中也多有壁画和塑像，其中一部分还是未经重修的原状。辽、金地区及元代寺庙中的雕塑(泥塑或木雕)遗存对于了解古代雕塑有重大的价值。

宋代美术，由于继续了唐五代的风气，世俗的美术脱离了宗教的羁绊，而得到独立的发展。绘画的卷轴形式在宋代大大盛行起来。这些卷轴画中有一部分是由屏风及纨扇的装饰演变而来。宋代绘画活动的中心是皇家的画院，由于绘画已经成为一种手工业行业，市场的需要也刺激了绘画艺术的繁荣。

宋元时期的绘画发展大致可以分为五个阶段：①北宋初约一百年中，保持着五代的传统，花鸟画遵守黄筌的程式，山水画是传李成、范宽的衣钵。②熙宁元丰年间(公元一〇六八——一〇〇年)由于花鸟画家崔白和山水画家郭熙的出现

而有了显著的新变化，由于扩大了表现范围，宋代的绘画在现实主义的道路上大大前进了一步。这时的画论著作(《林泉高致》和《图画见闻志》)中提出的主张，反映了创作实践上的新要求。③徽宗赵佶到南宋高宗赵构和孝宗赵眘(公元一一〇一——一一八九年)是宫廷画院最活跃的时候，画家众多，在表现技巧上力求精能。④南宋的大部分是李唐、刘松年和马远、夏珪画风起支配作用的时期。⑤元朝的统治时期的绘画，最引人注目的是水墨山水的发展，特别是在笔墨技法上注重表现效果和绘画思想上轻视生活内容的倾向，元代的这一部分绘画造成了中国绘画史上的大转变。

宋代的工艺美术，正如当时各种手工业一样，在技术上和艺术上普遍的有所提高。而特别有突出的成就的是陶瓷工艺。宋元陶瓷的产地遍布各地，宋元陶瓷的优雅风格是世界工艺史上杰出的典型。

第二节　北宋前中期的绘画

一、宋初"翰林图画院"的设立

宋朝初年开始建立的"翰林图画院"，是绘画艺术继续繁荣的表现。宋代画院对于宋代绘画发展有一定的推动作用。重要的绘画活动都是围绕着画院进行的。

在社会中，如晚唐五代的情况一样，绘画成为一种有了固定地位的行业，并随着社会经济的发展而有所发展。汴梁(今开封)的相国寺庙会，大殿后，资圣门前就有与书籍并列的图画买卖；后廊有专门画像的生意。很多记载透露出绘画

进入手工业、商业行列的事实，汴梁有一个画家刘宗道擅长画“照盆孩儿”，画得很巧妙，小孩用手指水盆中自己的影子，影子也指人。为了防止旁人模仿竞争，每一次创了新稿都是画成几百本以后，一次出售。汴梁也有的画家由于他们长于画小儿，就叫作“杜孩儿”；由于长于画宫室建筑，就叫“赵楼台”。汴梁有一个出名的美丽女子秦妙观，画家们画了她的像到各地去卖。汴梁是一个文化中心，图画和雕版书都被贩往各地；而也有从外地贩到汴梁来的。山西绛州的画家杨威，专画农村生活供应商贩，如果他知道来贩的商人是贩往汴梁，他就告诉他们到画院门前去卖，可以得到高价。北宋有名的山水画家燕文贵原来是军人，来到汴梁时候，在街道上出售自己的作品，从而引起注意。绘画作品的商品化是了解中古绘画艺术发展的一个关键，有待于深入的研究。

绘画进入手工业商业的行列，绘画作品的商品化（不是当作珍贵的雅玩或古董），比寺庙壁画更进一步与社会群众建立联系。直接以广泛的社会群众（包括劳动人民工商业者和统治阶级的下层，如士兵、胥吏等）为供应对象，势必在一定程度上反映了当时社会群众的心理和情绪。

封建统治者是社会物质财富和文化财富的掠夺者。绘画就象人民创造的一切艺术品一样，也成为他们奢侈生活的点缀，除了适应他们生活上的需要以外，也相应反映他们的心理和情绪。在这样的动机下，北宋初沿袭了五代的旧制，并加以扩大，成立了画院。画院作品不可避免的反映了贵族生活的趣味，而进一步发展了贵族的美术。

画院的制度与一般工匠不同，绘画的工匠属于“八作司”（例如彩画建筑装饰画的工匠和一般的壁画工匠）。工匠们的

报酬叫“食钱”，画院画家的报酬叫“俸值”。然而和一般士大夫也还不同。一般士大夫可以去作地方官，画院画家就没有资格。升级也有一定的限制。在服饰上（成为宋代一个多次讨论的问题），也有一定的限制。例如虽能象文官一样，穿绯色（四品）和紫色（五品）的官服，但不能象同等级的文官一样“佩鱼”（金质和银的鱼形装饰）。宋代画院画家地位是逐渐提高的，宋徽宗赵佶时期，画院制度又有新改变，成为科举制的一部分。

北宋初年，参加画院的画家来自西蜀和南唐的画家很多。西蜀画家在乾德三年（公元九六五年）随了孟昶来汴梁的有黄筌（不久即去世）、黄居寀、黄惟亮、赵元长、夏侯延祐、袁仁厚、高文进、高怀节、高怀宝等人。南唐画家在开宝八年（公元九七五年）随李煜来汴梁的有王齐翰、周文矩、顾德谦、厉昭庆、徐崇嗣等。

中原一带有若干有名画家也被吸收入画院。王霭、高益、王道真等，都是人物画家，并擅长宗教壁画。

北宋初年的画院中，西蜀画家占重要地位，黄居寀和高文进是中心人物。花鸟画方面，来自南唐的徐崇嗣，按照自己祖父徐熙的方法作画就受排挤，不得不改学黄家的画法。黄家的画风支配画院近百年之久。人物画方面，高文进也很专断。史载王士元画一张《武王誓师独夫崇饮图》，很受观众称赞，汴梁很多人每天到挂画的孙四皓家去看。孙四皓是汴梁一个有名的好画、好客的人，也是赵匡胤的亲戚，孙家也聚集了很多画家。孙四皓把王士元的这幅画献到皇家，高文进故意定为下品，把王士元气走。

宋太宗赵匡义也进行搜访古今名画。在太平兴国年间（公

元九七六——九八二年)下令天下郡县进行搜集,由黄居寀和高文进负责鉴定工作。端拱元年(公元九八八年)在崇文院的中堂设立"秘阁"作为贮藏的地方。

赵匡义对于绘画很有兴致。除了设立画院和秘阁两事以外，他还撰了一部《名画断》，是按照唐朝一部同名的书的体例编撰的,而成为它的续编,包括画家一百零三人的姓名，此书现已佚。

二、人物画的创作活动

在北宋时代有多次大规模绘制宗教壁画的活动，这些活动都是以画院为中心,而且是画院画家的主要任务的一部分。现在只举画大相国寺和画玉清昭应宫为例。

大相国寺是汴梁最大的一个庙，有六十余院，是个社会活动的中心。庙会每月开放五次,进行各种日用杂物的交易,异常热闹。

自唐代以来，大相国寺就保存了很多艺术名迹，如吴道子画的文殊和维摩、车道政画的毗沙门天王、名匠王温装銮的弥勒像、名匠李秀刻的大殿障日板等,共称"相蓝十绝"。北宋初年名画家高益在重修庙宇的时候进行了壁画。大相国寺后来再重修的时候藏在皇家的高益的旧底本就成重绘的根据。一次重修是高文进、王道真、李用及和李象坤等名画手参加的。又一次重修是在治平二年(公元一〇六五年)大水之后，治平二年因为多雨，汴河涨水造成水灾，大相国寺墙壁浸坍了很多，水退后只保存下高、王、二李等人所作的四幅。进行重绘时，崔白和李元济参加了工作。——从高益、高文进到崔白、李元济，屡次参加大相国寺绘制壁画工作的都是

当时第一流的名手。

从这些壁画名称上可以看出一部分壁画的内容。

高益画"阿育王变相""炽盛光佛降九曜"就是有小幅底本收藏下来的。大水未毁的四堵是：王道真画"给孤独长者买祇陀太子园因缘"、"志公变"、"十二面观音像"，李用及和李象坤合画"牢度差斗圣变相"和高文进画"大降魔变"。相国寺大殿的壁画，左壁是"炽盛光佛降九曜鬼百戏"，右壁是"佛降鬼子母建立殿庭乐部马队之类"。

这些变相大多是园林、斗法、降魔、乐部马队、百戏，十一面观音，总之，是炫示一些热闹场面。

这些壁画中明显的有真实的生活素材。宋太宗赵匡义很嘉许高益画"阿育王变相"中的战争场面，以为高益了解军事。高益画的乐队，其中弹琵琶的拨下弦，但另外管乐器都在奏四字，琵琶四字在上弦，懂音乐的人解释琵琶是拨过才有声，拨下弦表示发声的正是四字所在的弦。

玉清昭应宫是宋真宗赵恒为掩饰自己对外战争的失败而修建的。

修建"玉清昭应宫"以贮藏"天书"，并供奉玉皇、圣祖（捏造的赵氏祖先——赵玄朗）、太祖（赵匡胤）、太宗（赵匡义），规模宏伟，原计划要十五年修成。但修筑时，昼夜不停，夜间则燃烛施工，所以只用了七年。

为了修筑玉清昭应宫，召募各地有名的画家就超过了三千人，经过考试入选的是武宗元、王拙二人为首的百余人，高文进、王道真、燕文贵也都参加。

关于玉清昭应宫壁画的具体内容和表现，由于材料缺乏，所知甚少。但传说张昉画三清殿天女奏音乐像、丈余人物，不

用起稿，奋笔立就。王拙曾画五百灵官、众天女朝元等图，这些场面宏大、人物形象众多的壁画，反映了当时绘画所达到的水平。

玉清昭应宫在天圣七年(公元一〇二九年)遭雷击起火，除二殿外全部焚毁。

自玉清昭应宫的修筑开始，北宋有一系列的道教宫观的修筑。大中祥符五年又修景灵宫，供奉所谓赵氏先祖，成为神仙的"圣祖"。到宋徽宗赵佶时期筑五岳观、宝箓宫等都是崇尚道教所致。

随着统治阶级的提倡和道教壁画的题材的多样化，道教壁画创作也活跃起来。北宋初年有名的人物画家，主要的都是道教壁画家和画院画家。如高益(世称大高待诏)、高文进(世称小高待诏)、王霭、武宗元、王拙等。画院外画家，如王瓘、孙梦卿(世称孙吴生、孙脱壁)等。他们的作品大多是壁画，故不为当时评论家和收藏家所重视，因此他们在绘画史上不为人所注重。

当时的人物画家也多擅长肖像画。武宗元曾把赵匡义的像画在洛阳上清宫的三十六天帝的行列中间，引起赵恒的惊讶，这是把现实的人加以神化的突出例子之一。王霭曾奉命去江南偷画李煜的谋臣肖像，并且在定力院(赵匡胤未作皇帝以前住家的地方)画赵匡胤父母像作为纪念。牟谷、元霭和尚也都是赵匡胤左右，有水平的肖像画家。治平元年(公元一〇六四年)在景灵宫孝严殿绘的壁画，可以作为北宋人物画方面的一件大事。孝严殿中一方面画了宋代开国的一些重要事件以表示歌颂；一方面画了宋仁宗赵祯朝的七十二名大臣的像，都是派人到每家绘写的。

北宋初年人物画的其他表现所知很少。有关风俗画的片段材料特别有重要的意义。

高元亨曾画《从驾两军角觝戏场图》，据说高元亨具体地描写了在观看这一紧张的运动比赛，群众的各种不同的神态：象墙壁一样四周围着，有坐有立，有翘脚探头，有互相攀扶、俯仰各种姿态，也有男女、老幼、贵贱、技艺、外族，及性别、年龄、阶级、身份和种族的不同。

燕文贵曾画《七夕夜市图》，描写汴梁城最繁华的街道的一部分——潘楼附近（金银彩帛交易的集中地，潘楼是汴梁最大的酒楼之一）七夕夜晚的世俗的热闹场景。

这两幅画从选择的题材方面看，描绘的是世俗生活，并作了详尽、复杂、认真、具体的描写。这两幅作品是宋代现实主义绘画的重要标志。

宋代宗教画保存下来的很少，以卷轴画形式保存下来的壁画稿本。最有名的是武宗元的《朝元仙仗图卷》。此图卷另一稿本，称为宋人《八十七神仙图卷》（图236、237）

《朝元仙仗图卷》描绘五方帝君中的三个帝君，前往朝谒天上的最高统治者时的队仗行列。这个行列应该是由八十八个神仙组成（《朝元仙仗图卷》缺最后一名神仙，《八十七神仙图卷》则缺最前一名神将）。八十八个神仙，共四种类型：三个帝君（头上有圆光），八名武装神将，十名男神仙，六十七名女仙（这些女仙中有玉女，也有金童，但都作女装）。四种类型人物形象都是按照一定的理想的特点描绘的，所以大多数都缺乏具体性。但十名男神仙的形象，却可以看出在追求个性的特点。对全部人物行列勾绘了稠密重叠的衣褶，并且尽量变化着头饰、仪仗和六十七个仙女的姿态。这些变化产生

了形式上的丰富和华丽的效果，努力避免单调的感觉。全卷人物神态和在风中飘动的旛旗、裙裾、飘带、花枝，一面行进一面飘动的感觉得到完整和统一的效果。

武宗元（公元？——一〇五〇年）是北宋时代重要的宗教画家，被认为可以和吴道子相比。他的画迹除了上面已经涉及的以外，洛阳南宫三圣宫东壁十尊丈余高的太一神，以及龙兴寺（许昌）、嵩岳庙、中岳天封观等处壁画都负盛誉。

道教画以现实生活的描写代替超人间的神仙世界的描写。称为《护法天王图卷》的稿本和称为《西岳降灵图卷》的稿本，描绘了各种形形色色人物，包括贵族及其眷属随从，甚至市井中的商人、乞丐、渔父、玩把戏的等等。在不同的程度上表现了各种人的特点。——道教画放手描写市井人物，因为道教相信神仙会隐迹在普通人群中间，可以具有普通人的外表。因而这样的道教画又具有了风俗画的特点。

三、李成、范宽及其他山水画家

李成和范宽的山水画在北宋初年，山水画艺术获得巩固的时期。

李成、范宽和关仝曾被北宋人认为是三个最有贡献的山水画的大画家。

李成（公元？—九六七年），字咸熙，营丘人。是唐朝宗室后裔，他家世为士大夫，生于五代时，没有入仕的机会。他对于诗歌有修养，而又擅长山水画，好饮酒，晚年好游历，他和汴梁相国寺东宋家药铺主相处甚好，铺门两壁画满了李成的山水画。

他的山水画，据《宣和画谱》的记述："所画山林薮泽、平

远险易，萦带曲折。飞流、危栈、绝涧、水石——风雨晦明、烟云雪雾之状，一皆吐其胸中，而写之笔下。"这里所强调的是他的山水画描写了山川地势和季节气候的丰富变化，富有感情的力量。画中展示的是一郁勃深沉的精神世界。

李成的作品《读碑窠石图》(其中人物是王晓画)画着一个驴背上的旅行者停在一座前代的石碑前面，正在仰头看碑，石碑附近围聚着几株枯劲的老树。着力地描绘的老树，表现出荒漠和严寒的季节的特征，这幅画的强烈的情感内容决定了它的艺术价值(图239)。

宋人无名的《小寒林图》，枯梢老槎，森耸郁深，得李成笔下的景与情，可以作为李成艺术成就的参考。

李成《寒林平野图轴》表现旷荡平原上，两树巨松挺立于面前，枝茎虬盘，针叶如网。两松之间作一转扭多节的古槎，枯枝如龙爪抓拏之势，树根拔于土外，枝干交错，盘屈纵横。古代艺术家画下了乔松古木含霜凌雪、挺立不拘的昂然英姿(图238)。

范宽，字中立，华原(今陕西耀县)人。一说他性情缓和，人称之为"范宽"。他的时代较李成略迟，仁宗天圣年间(公元一〇二三——〇三一年)尚在。他的为人宽厚，好酒，不拘世俗。他的山水画艺术是在李成的影响下发展起来的，曾师法荆、关；但最后得助于终南山、太华山的真实的大自然。他曾说："前人之法，未尝不近取诸物。吾与其师于人，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心。"他在创作之前，对景凝想，致力于情景合一的构思酝酿。当时人称他"为山传神"。

范宽的《溪山行旅图》是古代全景构图的水墨山水画的一

件杰出作品。迎面矗立的雄浑的大山头，强烈的表现出大自然的雄伟气象。山涧，飞瀑如练，直落千仞。山下空濛一片，衬托出小山岗上生满树木，树巅露出了楼阁。山脚下正有驮马从右方进入画面中来，如传来了得得的蹄声和潺潺的溪水的声音。这幅画表达对于祖国壮丽山河的赞美，非常有力。在构图技巧上，山下一片白雾，迷濛莫测，以见山之远，而涌现于霄汉之外突兀的巨峰，山巅的茂林密叶和崖石皴纹历历清晰，又如近迫眉睫。这一既远又近的透视效果造成令人惊愕的景象（图240）。

范宽的《临流独坐图》是又一表现层峦叠嶂、千岩万壑的巨制。深郁的山坳间腾起弥漫浮动的云雾，吐吞变灭，更加强了忘身于万山之中的感觉。

北宋前期著名的山水画家还有燕文贵、高克明、许道宁、翟院深等人。

燕文贵创造了为人所称许的"燕家景致"。燕文贵（据《圣朝名画评》、《图画见闻志》作燕贵，《画继》作燕文季）吴兴人，原隶军籍。他有多方面的绘画才能，长于山水，并兼擅人物。太宗时期在街头上卖画时为高益所发现，邀他参加大相国寺的壁画工作，从事壁画间的山水树石。真宗时期，他也曾参加绘制玉清昭应宫的壁画。前面已经提到，他的《七夕夜市图》和《舶船渡海图》当时很受推重。他的山水画作品现存有《溪山楼观图》，也是大山大水的形式，峰峦耸峙，而在山下，半山及山上都有精工描绘的宏伟的楼阁宫室建筑（图241）。他的山势峥嵘的《烟岚水殿图卷》有以宏伟建筑物为山水点缀的特点。在他山水画中出现的似是仙府金阙的景象。他的主要活动年代是太宗端拱（公元九八八—九八九年）到真宗时期（公

元九九八——一〇二二年）正当道教和道教艺术趋于高潮的时期，燕文贵山水画中布置的神仙府阙也是很自然的。

高克明是和燕文贵同时而略迟的又一山水名家。他们和王端、陈用志同为画友。高克明在真宗和仁宗时期供职画院，其山水一时流行于画院中。他是山西绛州人，为人端正宽厚，好游山水。他的创作方法是游山观察体会所得，归来经过静坐沉思，然后追忆默写。除了观察体会之外，很注重构思酝酿。他兼长道释、人物、花鸟、鬼神、楼观、山水，是绘画的全才。精于团扇、联屏及小景。他的山水画当时曾被认为失于巧密、显露，当时称之为“马行家山水”（马行家是汴梁一条繁华的街道）。

山水画家许道宁在仁宗时期声誉很高，他原来不是画家，只是在采了药到汴梁街上卖的时候，时时画“寒林平远”的图画，以招徕顾客，因而得名。宰相张士逊曾写诗赞美他的画艺，中有“李成谢世范宽死，唯有长安许道宁”句。他擅长的是林木、平远、野水三种景物。风格狂逸，这些都可以从他的《渔父图》看出来。

《渔父图》长卷是现存许道宁的代表作，作平远野外之景。烟嶂耸立，连绵不绝，远水盘曲断续而来，潆洄浸溢。有长堤，有渡舟和渔船。林木萧疏，景色荒率，富于野趣。山的皴法是用重墨直刷而下，显得岩壁峭拔，最能表现许道宁风格狂逸的特色。

翟院深是追随李成画风的山水画家。他年少时，原来是善击鼓的乐师。一次在郡守的宴会上，他被天空中云气变幻的景象吸引，因而打错了鼓节。翟院深的画，据说可以冒充李成。

荆浩、关仝、李成、范宽等一些山水画家，使公元十世纪、十一世纪之间的山水画进一步成熟起来。取材、构图逐渐从表现大山大水的景象，扩大到李成、许道宁的寒林、野水、平远之景。在表现方面，追求各种季节气候的进一步的精确、具体；而且以作者的真切的感受为表现目的。

四、熙宁、元丰时期的重要画家——崔白、郭熙

宋神宗熙宁（公元一〇六八——一〇七七年）、元丰（公元一〇七八——一〇八五年）时期在北宋绘画艺术的发展上是一个新的成熟的阶段，最显著的是出现了崔白的花鸟画和郭熙的山水画。

花鸟画在北宋前期已有很大进步，著名画家有赵昌及易元吉等。

赵昌以观察对象获得他的艺术技巧。据说他每天早晨朝露未干的时候，绕着栏杆观察花卉，手中就调色彩绘。他自号"写生赵昌"，他画花极有生意，色彩最好，又多画"折枝"而不是全株。草虫和禽鸟较差。

长沙的易元吉见了赵昌的画，得到启发，到荆湖一带大自然中去收集绘画的素材，又在长沙自己住屋后面开圃凿池，布置上假山石、丛篁、梅、菊、葭、苇，养些水禽、山兽，以观察它们的动静游动之态，作为自己创作构思的基础。易元吉也曾经参加皇家的一些绘画制作。他画的猿猴最有名。

赵昌和易元吉都是超出陈规，直接写生于花卉和鸟兽的天然生活，扩大了花鸟画的表现范围，并对对象表现得极为生动。

崔白的出现完全突破了画院中一百年来流行的黄筌父子

风格的限制。

崔白的绘画才能是多方面的，除了道释鬼神等宗教画以外，特别长于花竹翎毛的写生，画鹅、败荷凫雁和水上风物最有名。在熙宁年间曾会同艾宣、丁贶、葛守昌等画院画家共同绘制垂拱殿的《夹竹海棠鹤图》屏风，崔白的艺术超过了他们。宋神宗赵顼强迫他参加了画院。其弟崔悫和他画风相似。

崔白的作品《双喜图》画深秋的寒风中树梢秃落，低处枝叶在风中披拂，秋草枯断。山鸟向山兔喧叫，整个画面有一种不安的气氛（图243）。

《竹鸥图》中一头白鸥一面叫着一面逆风逆流，涉水前行，水滨的竹和草都可以看出风吹之劲。

这两幅画（都是大幅画的一部分残存）皆可以看出崔白善于描写与运动关联的花鸟生活，而不是一些静止的形象。

宋人《梅竹聚禽图》在风格上和崔白相似。这幅画描写荒野无人处，禽鸟在休憩。竹树、梅花和枯枝生长得繁茂然而杂乱，显出了野生、无拘束的状态，充分表现了环境的特点。这一幅画和黄居寀的《山鹧棘雀图》相比较，可以看出在表现的真实性和生动性方面获得进步。

题名崔白的《芦雁图》可以看出崔白所擅长的题材：如竹叶零落，守候的雁因寒冷而缩了头。荒寒的气氛有力地传达了出来。

另一个花鸟画家吴元瑜是一个武官，师法崔白。他和崔白一同改变了画院花鸟画的风气。梁师闵也是一个武官，他的画风很接近江南的风格，故宫藏其所画《芦汀密雪图》描绘得很精致。

郭熙是一重要的山水画家，也是重要的绘画理论家。

郭熙有卓越的修养。最初画山水寒林，很工致，后来师法李成，在构图上得到好处，最后多发挥自己的创造。他能够在厅堂的素白墙壁上，放手画“长松巨木、回溪断崖、岩岫巉绝，峰峦秀起。云烟变灭、晻雾之间，千态万状”。当时评论他“独步一时”，而且年龄越老画得越好。

郭熙是御画院的艺学，后来升为待诏直长，宋神宗赵顼最喜欢他的作品。元丰年间，王安石变法时改革官制，新建立的中书、门下两省和枢密院、学士院的墙上都是郭熙的壁画，徽宗赵佶即位后，多被花鸟画代替。郭熙而且擅长“影塑”，在墙壁上用泥堆出浮雕式的山水树木，这种技艺在宋代也是比较流行的。

郭熙的代表作《早春图》成功地描写了冬天已经过去，春天还没有完全到来，但自然界已在酝酿着季节的交换。清晨，山谷间不断升起浮动着的雾气，大地显出复甦的征兆。画家借天气和阳光既表现了大地回春的自然现象，也传达出喜悦的心情(图244)。

《溪山秋霁图卷》(旧题郭熙，也有研究者认为是王诜的作品)，表现秋阳下清丽的风光，《关山春雪图》表现初春大雪阴霾的景象，都很成功。

这些作品都说明郭熙的山水画在竭力表现："远近浅深、风雨明晦，四时朝暮之所不同。"在这一时期，郭熙或其他山水画家在表现范围上和明确的程度上都可能超过了以前的画家。

题名郭熙的《寒林图》刻画了极其寒苦荒瘠中生长的树木的形象。无名氏的《溪山暮雪图》和《岷山晴雪图》表现了两种

不同的雪景。

郭熙在理论上对山水画艺术的见解经他的儿子郭思整理成为《林泉高致》一书，是我国古代绘画理论史籍的重要代表。

五、《林泉高致》和《图画见闻志》

《林泉高致》一书值得很好的整理与分析。现在我们只简要阐述他对于山水画艺术的主张。

他认为山水画要表现意境。山水画不是单纯自然现象的再现，所以他主张：学画花要四面围观，向下俯瞰；画山水要"远望以取其势，近看以取其质"。要注意山水所可能引起的想象："春山澹冶而如笑，夏天苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。"同时，他又强调要精确的表现山水在不同地理环境和气候、时间条件下的真实的面貌，例如傍晚的太阳就有这样一些区别：春山晚照、雨过晚照、雪残晚照、疏林晚照、平川返照、远水晚照等等，他例举了很多因地域、时间、气候不同而产生的变化。

所谓"意境"就是要通过真实地描写对象，体现优美的想象，而构成一个统一的完整的艺术形象。

郭熙认为诗歌可能激发画家的想象；对于山水画艺术中的意境创造有启发作用。他的儿子郭思曾举出一些充满视觉形象的诗；例如："天遥来雁小，江阔去帆孤。""犬眠花影地，牛牧雨声陂。"郭熙把文人学士的诗歌和绘画联系起来，充实自己的修养并作为创作构思的凭藉和参考。

这一时期编纂起来的一部重要的绘画理论书：《图画见闻志》（郭若虚）是唐代《历代名画记》的续编，纂集了从会昌元年（公元八四一年）到熙宁七年（公元一〇七四年）之间的绘画史

资料，同时也提出许多足以反映那一时期绘画实践的理论主张。其《论制作楷模》一节就专讲描写的具体性，例如，画人物、和尚、道士、皇帝、外夷、儒贤、武士、隐逸、贵戚、帝释、鬼神、仕女、田家等等都要表现出不同的气质。画鸟"必须知识诸禽形体名件"，然后列举了那些名目。——这些要求精确表现的主张，反映了画家有意识的提高表现技术。此一时期画家们在艺术上追求真实地具体地生动地描绘对象，例如：人物画家努力画风俗画，花鸟画家描绘动植物的生活状态，山水画家描绘自然风物的各种变化等。

《图画见闻志》是一部重要的绘画史著作。

第三节 李公麟和文人学士的绘画活动

一、李公麟

李公麟（公元一〇四九——一一〇六年），字伯时，生于仁宗皇祐元年，是崔白、郭熙初露头角的年代。熙宁三年（公元一〇七〇年）登进士第，到哲宗元符三年（公元一一〇〇年），患风湿病，退休住在家乡安徽舒城自己的庄园"龙眠山庄"，自称"龙眠居士"，在徽宗崇宁五年（公元一一〇六年）去世。

李公麟作官三十年，也是他的艺术逐渐成熟，成为名画家的时期：这一时期也正是王安石变法失败，转入史称"朋党"之争的时期。李公麟和王安石的关系很好，熙宁七年以后，王安石失势，退居金陵，曾与李公麟同游，并赠诗四首，但同时，李公麟和反对王安石的苏轼等关系也很亲密。

李公麟和苏轼、黄庭坚、米芾等人同是驸马王诜家的座

上客。他们在王诜家里的聚会曾被纪录在李公麟画的《西园雅集图》（现存各种摹本）中，米芾也为此写了一篇文章。他们十几个人在王诜家的花园中饮酒、作诗、写字画画、谈禅、论道等等。这是他们交游的第一个时期，是在苏轼被黜，离开汴梁去杭州作官以前。元丰七年（公元一〇八四年）苏轼因作诗遭祸，陷入险境，王诜也被诛连，据说李公麟在街上遇见苏家人，就以扇遮面，因而受到人们的讥笑。李公麟和苏轼等人第二次交游是在哲宗元祐年间，那时王安石已经去世，正是旧党短期得势，而苏轼又恢复了自己的政治地位的时候，李公麟又画了第二幅《西园雅集图》。苏轼和黄庭坚的诗集中载多首赠诗和称赞他作品的诗。

李公麟对于古代的美术修养极深。对古器物和古文字具有知识，曾摹绘古代的铜器并加以考订，他参加了整理皇家收藏的古器物的工作。他的父亲李虚一收藏古代画迹很多，他都进行临摹，并且也临摹了很多他人收藏的名迹。他保存了很多自己临摹前代名画的副本。

他的绘画才能，首先表现在他的题材的多样性上。他擅长鞍马、佛像、人物和山水。他在临摹古人名迹中掌握了绘画技法，而越出古人的成法。

李公麟擅长画马和人物。他画的人物，据说能够从外貌上区别出"廊庙馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶"等社会各阶层人的特点，并能分别出地域和种族的具体特点，及动作表情的各种具体状态。他的艺术创造有生活现实性为基础，所以他敢于追求新的表现。他敢于突破前人的定式，画长带观音，飘带长过一身有半，还画过石上卧观音，这些都是他创造的新式样。他的创造性还表现在他对题材的理解上，

他画“观自在观音”，不是按照一般流行的坐相，他说“自在在心，不在相”，不必限制于某一固定的坐相，而是另创一种他认为能表现出心情自在的坐相。他画陶潜的“归去来辞”一诗把表现的重点放在正在思维中的神态上，不在一般化的描写田园松菊等自然风物，而注重描绘“临清流处”——发人深思的流水。

李公麟画汉代的将军李广夺了胡人的马逃回来，在马上引弓瞄准追骑，箭锋所指，人马就应弦而倒。李公麟自己说，如果是旁人画就要画箭射中追骑了。可见李公麟很了解艺术的真实有别于生活的真实，表面上好象不合理，而能产生更强烈的艺术力量。

从以上文字记载中知道他的作品大多是插图性质的。如《孝经图》、《离骚九歌图》、《君臣故实图》、《华严变相图》、《三清图》、《郭子仪单骑降虏图》、《维摩演教图》、《番王礼佛图》等等。这些题目告诉我们，其内容是儒家的或佛教道教的经典故事。

他的作品现存已很少。《五马图》是一件重要作品，他创造了五匹矫健的骏马的形象，成功地描写了马的外形，并充分的表现了马的内在特点。单线勾出了马的整个外形轮廓，身体的重量感，各部分的质感，甚至光泽的效果（图245）。他也画了五个牵马的人，其中牵了“凤头骢”的于阗国人是一个健壮的、朴质沉着的外族人的形象。

《临韦偃牧放图》画马千余匹，声势浩大，充分表达了对马的礼赞，代表了他认真临摹前人作品的成就（图246）。

《维摩诘图》被认为是李公麟的作品。维摩诘的形象是一个古代士大夫的典型形象。他的懈闲、颓唐、宁静的神情，说

明他长于思索怯于行动的性格，说明他只是生活的享受者和消极的旁观者，已经失去作为生活的积极干预者和创造者的活力了。

《免胄图》也被认为是李公麟的作品。这幅宋代的绘画可能是李公麟作品的摹本，题材和李公麟的《郭子仪单骑降虏图》相同。《免胄图》在艺术上是一幅成功的作品。唐代的将军郭子仪和回纥族酋长们在共同反对安禄山的战斗中结成了友谊，取得了唐和回纥间的和解。在战场上郭子仪为了表示和平意向和镇定，单骑出阵，解甲释兵，徒步向回纥酋长走来，回纥酋长辨认出是郭子仪本人的时候慌忙下马行礼。画幅描写了这一由战争转入和平解决的片刻。远处有跃跃欲试，急切求战的回纥骑兵和严阵以待的唐骑兵，充满了战斗气氛，说明了战斗的环境。全画省略了背景，在处理距离和空间关系上取得表现的更大自由。这幅画在处理题材和构图上是成功的。

其他被称为李公麟的作品还有很多。过去很多鉴赏家都把纸本白描作为李公麟的一个特点和标准。若干宋代绘画(包括壁画)的粉本往往都是在纸上用单线勾绘的，完成的作品，一般是绢本敷彩。李公麟发展“纸本白描”成为一种有自己的艺术特点的表现方法，在李公麟的手中，单依线表现对象，使其有一种朴素、优美动人的风格。

《五马图》和《维摩诘图》标志着单线勾勒的技法在中国绘画艺术中的巨大成就。单线勾勒的写实能力在于它有可能表现对象的形体、质感、量感、运动、空间。所以单线勾勒是一种效果明显而高度简洁的描绘技法。

李公麟是一个卓越的现实主义艺术的大师。他在绘画史

上的地位尚有待更细致的分析，他创造了富于概括力的真实而鲜明的艺术形象，他掌握极优美的提炼形象的能力和表现技巧。但是他之选取非现实性的题材的倾向和追求一种与士大夫的生活密切联系的细腻的趣味，都说明他的艺术中蕴藏了一个危机。

二、王诜、赵令穰的小景山水

王诜（公元一〇三六一？年）是贵族，诗人，山水画家。李公麟绘制的《西园雅集图》为了解当时王诜和文人的交游和文化生活方面，提供了形象的资料。王诜和苏轼同属于旧党，曾受到压制，最后在郁郁中死去。

他的山水画长于画富有诗意的平远小景。所谓"烟江远壑"、"柳溪渔浦"、"晴岚绝涧"、"寒林幽谷"、"桃溪苇村"之类。

王诜的山水画在技法和风格上都因袭李成、郭熙。他的作品现存《渔村小雪图》，描绘了初冬雪晴后的乡村郊野景色。水滨有渔民在劳动，甚至有的赤脚立在水中扯网。转过山来一个老翁，披着风帽，拽了杖，后面跟随一个童子，在踏雪游逛。画家用淡墨渲染出雪后初晴浮动的阳光，并且表现了在这样环境中不同人们的不同活动（图247）。

小景在山水画艺术中有特殊的地位。宋初僧人惠崇因之有名，传为他所画的《溪山春晓图卷》写出江南水村的春日风光的美丽。

赵令穰是另一个有名的平远小景画家，他出身皇族，所画的《湖庄清夏图》等都是安静和平的郊野风物：树木、房舍、池沼、小路等等。表现很精致，具有化平凡的事物为美丽的

事物的艺术效果(图248)。

三、苏轼、米芾等文人学士画

文人学士们的绘画，表现对象一般是简单的，技法用笔的熟炼，追求主观意趣。除了李公麟、王诜等少数人在技术上有根底，以真实的表现为目的外，苏轼等影响尤大。

文人学士画中最早流行的题材是墨竹。墨竹开始出现在五代的四川。传说有人看见纸窗上月光映照的竹影，于是创造了这一种绘画：藉竹叶枝茎纵横交错的位置及透视变化以表现出劲健、挺秀富有生意的感觉。墨竹在北宋已经成为专门一科，为士大夫所嗜好。

北宋中叶，文同画墨竹成为专家，苏轼也画墨竹，诗人的声誉抬高了他们在绘画史上的地位(图250、251)

和墨竹相似，同是内容和表现都较为单纯朴素的还有墨梅(始于北宋)、墨兰(始于南宋末)、墨菊(明代以来较盛)，和墨竹共称"四君子"，象征着一些抽象的道德品质。

米芾也是一个士大夫画家。他以画烟云中的山和树出名。他的儿子米友仁和他同一画法，但成就较大，在南宋初年是有地位的画家。他们父子运用水墨渲染的方法预示着中国绘画的技法发展的新道路(图249)。

苏轼、米芾的朋友中，蔡肇、晁补之也都能画。据说晁补之才能较大。宋道、宋迪和他的侄子宋子房都有画名。宋子房在宋徽宗赵佶时代还作过画学博士。

这一时期的文人绘画，在绘画艺术上还倾向一定程度的真实表现。但这些绘画是代表着下面一些倾向的，例如：轻视反映生活，轻视技术锻炼，而崇尚主观的意趣，崇尚笔墨、

形式的趣味，等等。苏轼是这种主张的有力鼓吹者，他着重指出画理的重要，但他把客观事物的“形”和“理”对立起来，认为“工人”能作到“形似”，而达到“理”就非“高人逸士”办不到。他又说：“论画以形似，见于儿童邻。”他画竹子不分节，不重视竹竿的特点，米芾问他，他回答道：“竹子就不是一节一节长出来的。”这些言论后来被利用来片面夸张“理”的重要，否定“形”的必要性，成为形式主义绘画理论的主要根据之一。他自己吹嘘自己道：“予近日画寒林，已入神品。”他认为“画工”的画没有意思，“看尺许便倦”。然而，如众所周知和他同时的画工正是崔白、郭熙、张择端、王希孟等人。所以从他的反对中，可以看出当时文人学士画和现实主义艺术主流之间的距离。

苏轼抑低吴道子，特别推崇王维，也是这一观点的表现。他诗中说：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊，吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”这是王维第一次被认为有如此重要的地位，以致可以和吴道子相比，甚至艺术被认为超过了吴道子。

第四节　赵佶和画院的花鸟画

一、画院的制度

赵佶（公元一〇八二——一一三五年）以画家的身份和鉴赏家的身份出现在绘画史上。

从崇宁大观年间开始到政和、宣和年间（公元一一〇二——一一二五年）画院有新的发展。画院成为科举制度的一部分，

叫作“画学”，分为佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科。画家经过考试入学以后，按照家庭出身分为“士流”（士大夫出身）与“杂流”（商人及非剥削阶级出身）。考中入学后，除了学习绘画以外，也要学习说文、尔雅、方言、释名等古文字学的书籍。学习期间有考试，按照考试成绩决定等级升迁。

画院画家的职位有：画学正、艺学、祗候、待诏、供奉及画学生等名目。

“画学”入学有考试，平时也有考试。考试的标准是：不模仿前人，描绘对象的“情态形色”达到很自然的效果，笔墨简洁。古代书籍中有关于画院考试的记载，可以具体地看出画院的要求和画家的才能。

画院中有很多优秀画家。下面几个例子记述了考试的试题和画家在表现技巧方面的创造性。

“野水无人渡，孤舟尽日横”。为了表现这两句诗的内容，一般画家多画岸傍有一只船，船舷间立一只鹭鸶或船篷上停落有乌鸦，目的是画出船上无人，借此说明野水岸边的僻静。但一个表现得最成功的画家却不是不画人，而是为了强调“无人”反而画人。画上舟子在船尾入睡，横置一根笛子。这样便描写了并非没有过路人，但很稀少。终日的等待使人疲倦，藉舟子的寂寞无聊以突出环境的荒僻安静。显然，这一个画家在自然风物的描写中，善于利用人的描写来加强情绪的感染力。

“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多”。很多画家要表现春天的诱人的风光，多是竭力描绘春天的花卉，但有一个画家画远处在绿荫掩映中的一座楼，楼上一个红衣美女凭栏而立。原来诗句拈出了红绿两种动人的对比的颜色，画中利用

了人的题材，这两种颜色的感情内容因生活联系而更直接，就更强烈、浓郁了。

“乱山藏古寺”。为了表现古诗是“藏”在深山之间，所以画面上不能画出来，但要使观者知道在看不见的地方有古寺。画家运用的方法是在荒山之间画出幡竿，幡竿是佛寺的标志。

“竹锁桥边卖酒家”。画家在桥头竹林外挂一酒帘，以表现其中有酒家。

以上四个例子都说明绘画不仅是客观事物的单纯再现，画家为了表达主题思想，努力追求一定的具体性。后两个例子都是对于幽静环境的描写，画家不放松“藏”字和“锁”字，就是因为这两字集中地表达了环境的特点。

“蝴蝶梦中家万里”。用绘画的形式要表现一个人作梦是不可能的，尤其是如果要表现梦中到了万里之外的家乡。表现这句诗获得成功的画家是画了汉代被匈奴拘留在沙漠以北达十八年不能返家的汉使者苏武，画他在牧羊时的小睡。这是借故事传说中的个别人物，让读者用自己的知识补充画面外的情节来达到目的的。

“踏花归去马蹄香”。香是不可能画出的。画家的表现办法是画了几只飞舞的蝴蝶围绕了奔驰中的马蹄。

此外还有两项轶事可以看出赵佶对绘画的要求。

有一座殿修筑完成，名手画家们绘制的全部壁画都没有引起赵佶的重视，他只注意某殿前柱廊栱眼中，一个年轻画家画的斜枝月季花。他认为这斜枝月季花最好，因为月季花四时朝暮，花蕊叶都不相同，而这枝月季花是表现春季中午时候的姿态。

又一次赵佶叫画家们画孔雀升墩屏障，画了几次都不满

意，问他为什么？他指出：孔雀升墩一定先举左脚，而画家们画的都是举右脚。

由此可见，当时画院中流行的是精细的观察和巧妙的表现。

二、赵佶的绘画作品

流传的赵佶的作品在艺术上都达到了相当高度水平，赵佶也画人物和山水。

他的花鸟画有很大一部分是描绘"花石纲"的禽鸟花木，如《蜡梅山禽图》、《杏花鹦鹉图》、《芙蓉锦鸡图》等。

赵佶曾把聚集的古代名画一千五百件辑成十五册，称为《宣和睿览集》。他又把自己专门描绘珍异的动物和植物的作品编成《宣和睿览册》。每十五幅一册。据说累至"千册"之多。

《蜡梅山禽图》和《杏花鹦鹉图》两幅以精炼的笔墨准确地绘出了蜡梅、萱草、杏花和五色鹦鹉、白头翁的美丽的外形，也画出了花和鸟的真实的生命的感觉；并且通过花和鸟的动人的形象，表现了一个宁静的境界(图253)。

《芙蓉锦鸡图》更描写了花枝和禽鸟的动态，芙蓉被锦鸡压得低了头，锦鸡注意着翩飞的蝴蝶，三种形象有密切的联系。这种联系产生更生动的效果。——宋代花鸟画中时常利用此一手法(图252)。

《池塘秋晚图》和《柳鸦芦雁图》在造型上缺少如前四幅作品的精致优美。只是《池塘秋晚图》把直立的荷叶处理在横幅构图中很成功，疏落的局部能够传达出深秋的气氛。

《鹳鹆图》一向也是被当作赵佶所作的，是一张为大家所熟知的作品。据传说鹳鹆好斗，这幅画通过三只鸟的相互搏

斗的紧张的神态、动作，以及因相斗而脱落、飘扬在空中正徐缓下落的羽毛的细节描写，是十分生动而真实的。

《听琴图》和《文会图》是赵佶的两幅有名的人物画，都是以封建贵族的文化生活为题材的。《听琴图》中的松树特别有烘托出音乐气氛的作用。

赵佶的《雪江归棹图》是宋代一幅美丽的山水长卷。

赵佶临摹的唐代张萱的两幅作品:《捣练图》和《虢国夫人游春图》保留到今天，弥补了唐代绘画传世作品的不足。

明朝的鉴赏家都穆曾怀疑所谓赵佶的作品大部分都是画院画家所作，而只是签上了他的名字。这一推测是值得注意的。据记载，画院的高手画家刘益和富燮两人在政和、宣和年间曾供御画。“供御画”三字可以解释为代皇帝作画。

总之，赵佶在绘画史上的地位尚有深入研究的必要。

三、著名花鸟画家及其作品

政和、宣和年间(公元一一一一——一一二五年)的花鸟画在南宋初年得到继续发展。

政和、宣和年间画院中有许多优秀的有才能的花鸟画家，孟应之能够描绘深秋季节海棠果在树上的干而不枯的状态，刘益、富燮、马贲、宣亨、卢章、李端、孟应之、韩若拙也都有名于时。

南渡后，李迪、李安忠、林椿、毛益等都是名家。他们保留下来有很多小幅作品，或是纨扇，或是单独的册页，取材丰富多样，技法和风格变化也很多。

从公元十二世纪的花卉鸟兽的作品中可以看出古代花鸟画这一绘画样式的现实主义成就。

陈居中（南宋有名的人物画家）的《四羊图》中活泼的山羊在游戏相斗，那用角前牴的一羊和被牴后竖立起来的一只羊的形象，说明作者对于山羊生活的观察很仔细。

李迪的《狸奴蜻蜓图》画一只飞的蜻蜓吸引住小猫，小猫不自觉地轻微抬起了左前足，小猫惊异的神情使人联想到不甚解事的小孩子（图255）。

无名画家的《疏荷沙鸟图》在处理题材的方法上虽然和《狸奴蜻蜓图》以及赵佶的《芙蓉锦鸡图》相似，但也有自己的特殊表现。干瘪的莲蓬和正在枯萎中的荷叶说明季节是暮秋，游蜂无力地飞着，小鸟紧张地凝视，平静中充满秋天的萧瑟之感。

李安忠的《野卉秋鹑图》画一对在草丛中觅食的鹌鹑，细致地描绘出丛生的花花草草和鹌鹑的美丽的毛羽。巧妙的构图显得既不迫塞，也不空虚，创造了一个不被惊扰的安逸的小世界。

无名氏的《子母鸡图》真实地描绘了母鸡和鸡雏的可爱的形象和它们的亲密关系；是一幅富有人情的图画。说明画家熟悉动物的生活，更熟悉人的生活（图256）。

林椿的《果熟来禽图》和无名画家的《枇杷山鸟图》中创造了林禽、枇杷和小鸟的美丽而真实地形象（图254）。

无名画家的《出水芙蓉图》异常工致地渲染出荷花的色泽（图257）。

无名画家的《海棠风蝶图》表现海棠花叶在风中披拂摇曳的娇美姿态。

无名画家的《红蓼白鹅图》表现一只白鹅在红蓼花下陂畔，安闲的梳理自己的羽毛，白鹅这一神气的表现有显著的

人格化的意义，具有高尚的情操，也是作者的生活理想的表现（图258）。花鸟画因此而具有新的内容（这幅画因上面有赵佶的收藏印，过去被误认为赵佶的作品）。

这几幅作品描绘各种花、各种鸟的外形都真实生动，例如：枇杷的饱含水分的感觉，荷花瓣的细腻柔洁，海棠花的薄和海棠叶的厚，等等都说明画家的高度技巧。

另外，毛益的《犬》画一只拖了长尾巴、垂了耳朵、无精打采的瘦狗（这也是宋代绘画中常见的一种狗），毛益的父亲毛松的《猿》画一只安静的坐着的老猿，这两幅画也在观察动物生活和真实地描绘技术方面达到了高度水平。

这里举出来的花鸟画是这一时代数量巨大的作品中的几幅代表作品。这几幅作品可以说明：

（一）画家有提炼形象的高度能力，无论是用勾勒的方法（《蜡梅山禽图》）、没骨的方法（《枇杷山鸟图》）都作到极度的真实、单纯和精致的效果；并且通过外形描绘，表达了对象的富有生命的感觉。

（二）画家表现了对象的真实的生活的状况了解；熟悉各种花的生长和在不同情况下的多种姿态，熟悉各种禽鸟、走兽的习性和动态。

画家在进行创作时，发挥自己主观的选择与组织作用，以达成一定的表现目的。

（三）画家具有对生命的强烈的爱，对于生活有巨大的热情。在花鸟画中体现出高尚的情操和有力的生活理想。

四、画院的山水画

在流行花鸟画的同时，也流行着一种精致优美的山水长

卷。赵佶的《雪江归棹图》就是这种风格的作品之一。

画院画家王希孟的《千里江山图》是留传的古代山水画中的一件精致优美的作品，和这幅画相媲美的是赵伯驹的《江山秋色图》，两幅画取材大致相同，用浓艳的青绿色调描写广大空间中的阳光、大气、浸没在浮动漂渺的光霭中的山峦、水流、长松、丛树，和人们的和平的劳动和生活，呈现了锦绣山河的美丽（图259、260）。

王希孟作品的风格特点是天、水、岗峦、芜野的颜色和云彩的移动、阳光明灭都在强烈的蓝绿色调中得到夸张的表现。大自然的色彩经过画家的想象，被提高了，给人以格外鲜明动人的印象。——这是运用"青绿法"成功的一个例子。

赵伯驹是一个山水画家。他的年代略迟，活动在南宋初年。他画著色山水，另外也画花鸟人物。他的弟弟赵伯骕也以相同的风格在绘画史上留下名字。

第五节　十二世纪的人物故事画

一、十二世纪的人物画

靖康之变（公元一一二七年）是十二世纪动荡变乱的高潮。在赵佶统治的二十五年中组织起来的画院，因亡国而被打散，流亡到临安（今杭州）的画家又组成新的画院。临安，这一从五代的钱越统治时期就已经发展的都市，在南宋时代更繁荣发达，在经济上和文化艺术上都继承并发展了汴梁的传统。南宋社会的内外各种矛盾和冲突的因素，成为十二世纪后半期绘画艺术的生活基础。人物故事画题材范围有所扩大，

以各种方式，在不同程度下，真实地反映时代生活。

在宋代，特别是十二世纪画院画家所代表的人物故事画，在过去因错误观点的流行，长时期受到鄙视。它的现实性内容被称为“俗”，它的精确的表现形式被称为“匠气”。形式主义错误思想所产生的偏见造成了材料的缺少，以及美术史著作中有意的和无意的忽视。因而今天对于宋代人物故事画的研究与发掘是正确理解古代绘画艺术中现实主义发展的中心工作。

二、张择端的《清明上河图》

十二世纪画家张择端的《清明上河图》，是北宋末的人物风俗画代表作品。他的生平，我们现在所知甚少。他原来是个读书人，后来学习绘画，特别擅长画车、市街、桥、城郭等等，成为徽宗时画院成员之一。他除了《清明上河图》以外，还画过《西湖夺标图》（画清明节汴京金明池比赛龙舟的盛况）。两图都是描写世俗生活的。

《清明上河图》的出现是北宋时代人物画长期发展的结果。高元亨画《从驾两军角觝戏场图》和燕文贵画《七夕夜市图》，在选取世俗生活的题材和注意多样化的繁复的表现方面都成为先驱。而《清明上河图》以汴河作为描写对象，有极大的历史文献价值。

《清明上河图》是描写清明佳节汴京城汴河上拥满了游人的热闹风光。

汴河不是寻常的河流，或一般的风景点缀，供人游乐的河流，它在中国中古社会的经济发展方面起了巨大作用。是六世纪末隋炀帝杨广时代所开的运河北段，运河在经济上、也

在政治上联结了长江流域和黄河流域。汴河上的汴梁就首先作为一个商业要地，然也是军事和政治要地，五代和北宋的都城。

画家以不懈的努力和周密的观察，对北宋汴梁城东门大街和东门外汴河上的繁华作了精密详尽的描写，市街上的各种商业手工业活动，除了酒楼、药铺等大型店铺外，有香铺，有弓店，有十字路口的茶铺或酒铺，有檐前挂了写着“解”字市招的当铺，并且也有做车轮的木匠，卖刀剪的铁匠，卖桃花的挑担，以及各种摊贩等等。还有走江湖看相算命的，都可以一一辨认出来。街道上并有形形色色的各种人物。官员们骑了马，前呼后拥，在人丛中穿过；妇人则坐了小轿。在这纷纷扰扰熙熙攘攘之间，有人挑担，有人驾车(图262)。有各种不同样式的车。有人使船，也有人在清明佳节出来游逛，在城门口路旁凭着栏杆悠闲地看水。……街道上无限热闹光景，都被画家做着有条有理的安排，错综复杂地构成引人入胜的永久的历史回忆。

如果这些描写可以算作在一定程度上的忠实纪录的话，那么，最突出的例子是一笔不苟地画下了那一座结构精巧的“虹桥”。宋代当时人所写的《东京梦华录》中曾记述这一座桥，说是下面没有桥柱，但以巨木虚架。这座桥的结构方法据说是公元一〇四〇年左右宿州州官陈希亮发明的。或说是公元一〇三二年青州的一个守牢卒子发明的，总之是建筑工程上古代匠师智慧的结晶。

《清明上河图》中，画家通过多种不同的行为、活动，组织着各种形象，构成完整的图画；发掘出了生活中的诗和戏剧，把生活变成了艺术。

这幅画随着画卷渐渐展开，江南载来的粮米财物的漕船络绎出现，巨大的漕船通过虹桥的紧张场面，改变了平铺直叙的方式，形成了高潮。船上、桥边，多少人手忙脚乱，喧呼嘈杂。船和桥就成为忙乱的中心和紧张的中心。画家善于在生活中，在事物的关联和运动中发现激动人心的因素与情节，发现富有概括力的因素与情节，以生动的形象表现生活（图261）。

运用了与表现漕船相似的技巧的是表现了足以说明汴梁和河北的经济关系的骆驼队，它们正昂然走过人马杂沓的城关，也产生比较强烈的印象。

全卷中，另外我们还可以看见很多效果生动的节目……。

画家对纷杂的社会活动作了集中的生动的概括。虽都是寻常的、平凡的琐节，但因为在全画的主题上都是色泽鲜明，含义丰富的环节，所以广泛地予以展开，就使那活跃的中古城市生活得到艺术的再现。

由于新的经济因素的生长，在人们思想意识中，产生了对于现实世俗生活的日益增长的兴趣。市民文学得到了发展，《清明上河图》，是和市民文学一样，也表现了对于平凡的日常生活，对于市井中贩夫走卒们的忙忙碌碌的各种平庸的活动的莫大兴趣。所以，《清明上河图》的主题和描写符合历史的方向，而接触到历史的真实的高度了。

《清明上河图》在当时已经有很多摹本在市面上发售，南宋人缅怀故都的繁华也曾加以临摹流传。现在故宫博物院藏本是张择端原本，在靖康之变中和皇室收藏的其他书画一同被金人掠去，后来辗转流传了下来，成为今天尚存在的最重要的一幅直接描写现实生活的作品。

三、南宋著名人物画家

南宋初年的有名的画院画家中，以人物故事画引起我们注意的是南渡的北宋画家：李唐、萧照和苏汉臣。

李唐。将在下一节介绍。

萧照是李唐的学生，曾一度在太行山作“强盗”，一日抢掠李唐，发现是有名画师，于是随李唐南渡，作了画家。萧照擅长山水画，能画大幅壁画。他的最有名的作品是《中兴瑞应图》共十二幅连环画。其中有一幅描写了赵构在公元一一二六年北上求和，在河北磁州被当地人民拦阻住，当地人民杀了强要北去的副使王云，一个老年妇女哄骗走了来搜索的金兵，以至最后赵构得到机会南返，成为宋皇帝室中唯一未被俘虏的人，因而作了南宋皇帝。十二幅画所描绘的故事，是对于赵构南归的赞美。然而画中把赵构得此幸运的原因却说成是天神的保佑，所以还不能完全正确地表现出此一历史事件。

萧照另一幅有名的历史画是《光武渡河图》，内容是公元二四年汉光武帝刘秀在河北屠杀农民起义军时冒险从水上渡滹沱河进兵的故事。这个故事和赵构南归时履冰过一大河，人马方过而冰已裂开的情况相似，所以实际用意是歌颂赵构重新建立王朝的图画。

苏汉臣和他的师傅刘宗古都擅长画人物画，他特别长于画儿童，就现在所知，他的作品多是年画性质的一类时令招贴画，其内容则是风俗的描写。

细致的描写小商贩和他的商品，表现出对于日常琐屑事物的兴趣的《货郎图》，描写宋代称为“五花爨弄”的一种戏曲

表演的《五瑞图》，汇集儿童各种游戏而同时展开在画面上的《百子嬉春图》都是年画性质的绘画。和《百子嬉春图》内容相同的《重午婴戏图》是适应端午节的需要的。另外也有适应重阳节的一种儿童题材画。儿童的题材在宋代风俗画中是很常见的(图263)。

苏汉臣所作这一类的风俗画可以作为宋代流行的风俗画的重要代表。风俗画的题材除了上面所说的以外，画牛的《春牛图》和画羊的《九阳消寒图》(用于冬至节)都具有固定的形式。和儿童的题材相近的妇女生活的题材富于表现的多样性，例如：观灯(正月十五日的灯节)、乞巧(七月七日)等等。

这些风俗画在内容和形式上都反映了封建社会中人民群众的心理和爱好。《货郎图》中对于纷杂的日常用具的详尽的描绘和儿童画中对于儿童游戏以及儿童摹拟成人的游戏的丰富的描写，都有概括当时现实生活的作用。

南宋初年曾任工部侍郎的马和之和米友仁一样因独具一格受到重视。他能画人物和山水、花鸟，从现在的《赤壁图》可以看出他的画法很简率而能传神。笔致柔和，活泼跳动，有特殊的风格，他用的线条称为"兰叶描"，他的最有名的作品是诗经的插图：《豳风图》、《唐风图》等。

十二世纪末的李嵩、刘松年和陈居中等人是极有创造性的人物画家。

李嵩是生长在杭州的画家，年少时作过木匠，是徽宗、高宗时代的名画家李从训的养子。他的《货郎图》是现存一件重要的宋代人物画作品，它和一般的《货郎图》最大不同是充分地描写了被货郎担所吸引的儿童和母亲们的神情动态，画家画了母亲和儿童，并且画了母狗和小狗，后者起了烘托热闹

的气氛的作用(图265)。

据文字记载，李嵩曾创作一些有丰富的现实生活意义的作品。李嵩曾根据南宋时期流行的水浒宋江的传奇，创作了宋江等三十六人像。这是对于英雄的赞美，在绘画史上是罕见的。他的《服田图》描写了农民生产活动的十二个阶段，以"浸种"和"耕"开始，每段都有八句题诗。第十一段表现了和劳苦的人民生活成对比的富家儿醉饱高卧的景象，第十二段的内容：一年辛勤劳动的结果最后是官府催租，交了租以后儿童们无饭吃而哭闹。这就使《服田图》和一般的《耕织图》有了根本性质上的不同。宋代的《耕织图》在公元一二一〇年曾刻过木板，作家不详，内容则是把劳动人民的生活加以理想化，借歌颂耕织劳动生活以歌颂封建统治者的功绩。但也应该肯定《耕织图》一类的作品中也体现了对创造性的生产劳动的重视。李嵩的《四迷图》根据元代袁华的题诗，可知其内容是批评都市生活中四种堕落现象：酗酒、嫖妓、赌博、恶霸。李嵩自由的处理了生活的题材并表示了自己的道德态度。此外，李嵩的著名的作品中还有《骷髅幻戏图》和描写临安风景的《西湖图》、《观潮图》。《观潮图》描写观潮的宫廷人物及楼阁和烟树凄迷的景象，曾被元朝人认为是李嵩表示了对于南宋政治的失望和对于覆灭的预感。

片断的材料中已足以看出李嵩在现实主义绘画艺术发展中的重要地位，他描写了人民的生活和他们的英雄人物，抨击了剥削和道德败坏现象。

刘松年，曾被认为是和李唐平列的四个南宋名画家之一(其余为马远、夏珪)。他住在杭州清波门外，俗呼"暗门刘"，他也擅长青绿山水及宫殿，是标准的"院体"画代表画家。

刘松年的重要作品是《中兴四将像》，中兴四将即南宋时代社会上下共同景仰的抗金名将：刘锜、韩世忠、张浚、岳飞。借历史故事以讽谕时事的作品，刘松年则画过《便桥见虏图》。《便桥见虏图》内容为公元六二六年东突厥颉利可汗率兵十余万进到长安附近，刚刚即位的唐太宗李世民虽然居于军事上的劣势，然而以镇定和机智在便桥达成和突厥的盟约，促成了突厥的退兵。

刘松年曾画《耕织图》，据说表现了真实的生活习俗，但刘松年大部的作品是描写贵族的生活。

刘松年描写贵族们室内的文化生活的作品可以《唐五学士图》为代表。他们的显著的特点是注重人物性格的描写。

把山水画和人物画结合起来，着重地描写富于诗意的自然环境，士大夫的悠闲、享受的生活。刘松年也是这一表现手法的创造者之一。从一些画幅的题目上就可以知道其内容：《溪亭客话图》、《春亭对弈图》、《秋林访道图》、《春光仙隐图》等等。现在他的《四景山水图》（故宫藏）也是这样的作品（图271）。

现存的刘松年的作品还有两件是《罗汉图》（公元一二〇七年画），画中的自然景物：松树和动物等比人物形象更成功。

陈居中是宋代画家擅长描绘外族生活题材的画家（前节曾介绍他画的《四羊图》）。

《文姬归汉图》描绘汉末著名的文学家蔡邕的女儿、诗人蔡文姬在变乱中被胡人掳去，她的父亲的朋友设法赎她回去，她却已结了婚，生了两个孩子了。她虽回到了祖国，她的悲剧遭遇，因“胡笳十八拍”一诗的流传而获得千古的同情。

相传为陈居中所作的《文姬归汉图》描写蔡文姬和她的丈

夫、孩子告别，即将随汉使者南返的一幕。表现的是压抑着矛盾的情感的蔡文姬在端坐中的平静状态。人们都在安静地等待他们的告别。她的丈夫庄重地斟饯别的酒，只有最小小孩不顾保姆的拦阻，上前拥抱着母亲，而成为泄露画中人们感情的重要契机。这说明画家很善于掌握人物的感情处理，使之真实而动人(图266)。

另一幅《文姬归汉图》共四段，无名氏画家所作。四段是：《原野宿庐》、《陇边炊食》、《子母分离》、《长安归来》。第四段的表现最成功。围绕着归来的主题，除庭院内家人会见时等活动外，门外街道上的各种活动也被强调地表现了出来。护送的士兵经过长途跋涉之后，疲惫饥渴以及街道上的骚动等等描写，加强了真实感。

和《文姬归汉图》同样为宋代画家用来表现对人民的苦难的关心的题材是《明妃出塞图》。明妃(即王昭君)是汉代一个宫女，传说因不肯贿赂画家毛延寿，而被画得非常丑陋，以至于当匈奴求婚的时候被皇帝指定许嫁给匈奴。原来传说中强调的是毛延寿的可鄙，在宋代的戏剧和绘画中强调的是明妃远去塞外，心情上的凄苦。

画家宫素然的《明妃出塞图》也是一件杰出的作品。在冒着凛冽的寒风向前行进的队伍中，王昭君无所惧的神态，和其他掩面畏缩的男子作了明显的对比。凛冽的寒风，象征边地的艰苦的生活条件。

《文姬归汉图》和《明妃出塞图》描绘当时北方的游牧族生活。——外族的生活在宋代绘画中以多种方式得到表现。

描写外族极成功的一幅是《骑士猎归图》。选择了骑士正在检视刚从猎获物上拔下的箭，而马仍在疲乏的喘息，这一

片段和细节加以描绘，对于表现骑猎生活的人物性格都是很有概括力的。

《柳塘牧马图》和《射猎图》都是宋代佚名画家描写骑猎生活的作品。

四、其他著名的作品

宋代人物故事画，除了上面结合着重要作家所介绍的一些外，还有一些佚名画家的作品得到流传。表现鲠直之臣揭发权奸的《折槛图》，和表现牧童生活的各种牧牛图，在内容及艺术技巧上都有相当成就。

《折槛图》描绘东汉朱云为反对奸臣宰相张禹和汉成帝在殿堂直接发生的一场冲突。朱云手攀宫殿的栏槛，抗拒着侍卫们拖他下殿，他和皇帝发怒的目光相接触，成功地表现了这一冲突。因此，这幅画在古代绘画中有突出的地位（图267）。

《牧牛图》极其多样地表现了牧童生活。其中每一片段往往都成为独立的小幅，例如传为李唐的《乳牛图》、佚名画家的《归牧图》、阎次平的《牧牛图》等。画家们经过不断的积累，发掘出来丰富的富有情趣的细节。对牧童生活的深入体会，也说明南宋画家的眼界是按照现实主义的要求大大的扩大了。

五、此一时期人物画的成就

反映生活风俗的需要而制作的作品都是市民阶层的世俗艺术的主要部分，突破了雅俗界限而进入艺术境地的，除了凡俗的市井生活、人物和琐屑器物以外，还有农村的劳动、沉重的苦难和无限乐趣。这些题材，在宋代的现实主义的画家笔下，获得优美的艺术形式，并形成典雅的艺术风格。

画家们也描写了贵族们的生活，是按照贵族们自己以为“优雅”的理想而加以描绘的，实际上也暴露了他们生活的贫乏和精神上的空虚。

古代现实主义绘画的伟大成就集中的表现为十二世纪绘画的题材的广阔和高度艺术技巧的运用。

第六节　李唐、马远、夏珪

一、绘画技巧在南宋时代的发展

一、南宋时代的绘画活动的中心仍在画院。南宋有名的画院画家（前二节中已谈到了其中某一些人及其作品）有李唐、苏汉臣、朱锐、萧照、贾师古、毛益、林椿、阎次平（以上高宗时代）、刘松年、李迪、李嵩、张茂、吴炳（以上孝宗、光宗时代），南宋绘画又有了新的变化，而特别表现在山水画的艺术表现和技巧方面。人物画及花鸟画也有相应的变化。

经过了长时期的发展，山水画展开了祖国山河的壮丽和优美的景色，不断获得成就，南宋初年的赵伯驹、刘松年等人的一部分作品仍然是这样的；同时，也逐渐获得以抒情为目的的新的意义：着重意境的创造，着重发掘对象动人的情感的力量。

郭熙提倡以诗句为题，提倡精确的具体的描写有不同的情绪感染力的自然现象，促使山水画家走上抒情的道路。

意境既然是通过真实地描写对象，体现优美的想象，而构成一个统一的完整的艺术形象；所以也是对于生活的一种概括，即发掘客观事物中的动人的情感的力量，予以集中和

强化。创造意境之为生活的概括，特别是当意境的情感内容和一定的健康的生活理想相结合的时候。

画家要能有效的发掘客观事物中的动人的情感的力量，就必须对于生活有深入的感受和领会，北宋山水画艺术的发展与经验的积累造成了对自然风物的情感内容的敏感。诗歌文学也对山水画内容的形成起了一定的启发作用。

在提倡绘画以诗歌为题的时候，就不仅规定了山水画的内容，而且使绘画艺术在表现效果上也追随象诗的表现方式那样的精炼有力。南宋山水画在追求表现内容的单纯、完整，追求强烈而集中的情感表现方面创造了重要的绘画技巧，特别是构图的技巧。

在创造深入对象的富于表现能力的绘画技巧的过程中，南宋的山水画有多方面的表现。

二、李唐的人物画和山水画

李唐曾被认为是南宋山水画新画风开始的标志。他之引起同时代和后世人们的重视是和他的多方面的绘画才能有关的。

李唐是赵佶画院的老画家，经过乱离后来到临安已将近八十岁。他的山水画的风格对于南宋画院有决定性的影响，但初到临安时没有被人知道，生活贫困，自己曾写过这样的诗："云里烟村雨里滩，看之如易作之难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。"由此诗可见李唐山水的风格和当时流行着崇尚鲜艳夺目的花鸟的风尚。

李唐的人物画，据知有：《采薇图》、《晋文公复国图》、《胡笳十八拍图》、《雪天运粮图》等。

《采薇图》取材殷亡国后，殷朝贵族伯夷、叔齐二人表示不和周朝的统治者合作，在首阳山采薇（一种俗名野豌豆的植物，其嫩叶可食），最后饿死。伯夷、叔齐在古代典籍中一直被当作有政治气节，特别是有爱国主义思想的个人反抗的代表者——宁肯饿死而不投降和妥协（这种看法是否合乎历史事实当另作别论）。所以李唐画这两个古代传说中人物的形象，是借以反对当时在异族侵略的面前投降或屈服，并表达爱国主义的思想的。其中正面的抱膝而坐，静听另一人讲话的人，其面部的坚定平静的表情，表现了人物性格的坚强、刚韧，也表现了在艰苦生活中坚持的毅力。这一个表情充满了内心精神的紧张，是古代绘画中成功的创造（图270）。

李唐的《晋文公复国图》绘于北宋末年，描绘晋文公（重耳）被他父亲放逐在外十九年，最后回国即位的故事，代表了李唐前期的绘画风格。

总之，李唐这些历史故事画说明李唐是一个爱国的画家。历史题材是用来阐明尖锐的政治主题的。

现在传为李唐的《炙艾图》描写了落后的中古农村生活中的苦难。乡村医生为背上生疮的人开刀，画家生动地描绘了处于这一具体情况中的人的神态，尤其对于人的面部表情作了非常细腻的刻画，都为人物画在这一历史阶段中的成就提出了具体例证。

李唐画牛也是很有名的，代表着当时一定的绘画风尚。

在他的山水画作品中，下面的例子能说明他的艺术特色。

《万壑松风图》（作于北宋末宣和六年，公元一一二四年）描写深山中幽僻的崖谷间的奔跃的泉水和郁茂的松林，近逼眉睫的山石树木在他的有力的笔触下造成湿重的空气扑面而

来的强烈印象(图268)。从这一意境的创造，可以看出，是经过删节剪裁，舍弃了某些与主题缺乏直接联系的自然现象(例如季节、时间、气候等等)，也舍弃了一些可有可无的其他细节，而发挥了集中表现的有力效果。这是比郭熙所提倡的具体描写更进了一步。郭熙提倡的是以极大的注意力观察自然风物的变化及其特殊情况的具体性，李唐以来的绘画在自然风物的变化及其特殊情况中作了提炼的工作，走向要表现艺术的真实的更深入的目标。

李唐描写树枝低垂，寒风怒号的《雪景》的景象也是这种追求单纯有力的表现的一例。此外在李唐山水画作品中，比较有名的还有《江山小景图》和《烟岚萧寺图》。

称为李唐所作的《清溪渔隐图》成功地表现了溽暑的天气，浓密树荫中溪水和潮湿的土地，显出清爽幽静的感觉(图269)。

比李唐晚出的李嵩，在山水画上也有较高的造诣。三幅称为李嵩所作的山水小幅，也可以看出南宋画家在创造意境方面的成功：

《巴船下峡图》通过两艘船和船夫们的形象，具体生动地描写了人和自然界搏斗的紧张，歌颂了人战胜天险的意志和力量。一幅小画却有无限生机。《仙山瑶涛图》描写波涛的回旋汹涌，特别能显示出人们的豪兴。《春江泛棹图》中，从枝上开满梅朵的树巅望见浮在荡漾的春水上面平稳的小舟，是充满愉快的情绪的出游。

同是以水和船为描写对象，而能表现出多种不同情调的作品，除此以外，还可以举出宋人《柳阁风帆图》(柳林外顺风扬帆的航船)和《风雨归舟图》(在突然袭来的暴风雨中，为了

拢岸而挣扎的渔舟)。

这些画幅表现了多种多样的生活的情感,不是颓废的、消沉的、悲观的,而是健康的、优美的。山水画作为现实主义艺术的力量,在这里也得到了说明。

附带应该加以介绍的是又一个南渡的北宋画家:朱锐。他的地位不及李唐突出,以擅长画北方的雪景盘车知名。他所熟悉的此一题材可以在现存的《盘车图》中见到。所谓的朱锐《盘车图》描写了牛车正在涉过山涧多石的河滩。过河以后又要驱车上行盘曲的山路(图264)。这些,对于牛和赶车的人都是艰苦的劳动过程。但在困难克服以后,山半腰有酒家茶馆供旅客歇息。——这幅画是和《巴船下峡图》同样,在山水画中以劳动作为主题(是早期山水画行旅主题的提高),表现了人们同大自然界艰苦而紧张的斗争。

李唐、朱锐等南渡的山水画家是南宋山水画的开始。

三、马远和马麟

南宋山水画家中,最主要的是南宋后半期的马远和夏珪两家。他们和李唐、刘松年,四个人在过去被认为是所谓南宋"院体"的代表。马远和夏珪在当时和后世都曾有广泛的影响。

马远是绘画艺术的世家。他的远祖马贲,本为"佛像马家"之后,以擅长写生驰名于元祐绍圣年间(公元十一世纪末)。他曾画百雁、百猿、百马、百牛、百羊、百鹿等图,可见是善于观察禽兽的生活动态的能手。马远的祖父马兴祖,绍兴年间为画院待诏,并善于鉴别名迹。伯父马公显,父亲马世荣,兄马逵都是有地位的画院画家,他们的专长都是花鸟。

马远的活动主要的是在光宗赵惇、宁宗赵扩时期(公元一一九〇——一二二四年)，以擅长山水、人物、花鸟“独步画院”。他的作品上时常有赵扩或皇后杨氏的题字。

《踏歌图》描写农民的歌舞欢娱的活动，有歌者，有舞者，有观者，神态生动(图272)。画家是用一种有兴趣的态度对待为贵族们所不齿的“村野粗俗”的人物和他们的生活的。这幅画上的上半部出现代表着帝王都城的建筑物，目的是要说明，如画上那四句皇帝的题诗中所说的，欢乐是由于丰年，而丰年是由于皇宋的统治。但画面上下两部分缺少构图上有机的联系，使我们看出，以擅长巧妙构图出名的画家马远，在这两个思想之间，丧失了他的技巧。

《远山柳岸图》显示了马远的卓越的构图技巧。隐隐出现在烟雾水气中的远山和层层村落树木组成了背景，在如此背景之前，两株柳树集中地传达出暮秋季节的萧瑟的气氛。柳树的形象表现了挺秀的姿态之美，并且有秋风中零落的特点；而且在画面上占了起控制的作用的位置，秋柳的形象和布局产生了最大的艺术效果。

《寒江独钓图》是另一幅可以说明马远的构图技巧的最成功的范例。一叶扁舟飘浮在水上，四周的空白，不着一笔，却有力地描写了江面上空旷渺漠。这幅画在构图技巧方面的创造性使画家进入古代著有功绩的艺术匠师的行列(图273)。

《竹涧焚香图》(旧题马远作品)利用了蒙蒙雾气删减掉一切不必要的枝节，使主题的细节突出。这一幅画是描写士大夫们的悠闲生活，特别是描写了他们的内心生活。疏竹和潺潺流水形成的幽静环境中，一个人焚香默坐。这些可视的因素说明了他的内心的宁静。《深堂琴趣图》敏锐地表现了音乐

的情调和士大夫的内心生活的作品。这一通过环境描写以间接的描写士大夫生活的方法在马远的作品中很常见，是南宋时代开始流行的表现方法。

《梅石溪凫图》描写了野凫在幽僻的崖涧下活泼的追逐着，是一幅美丽的花鸟画，可见马远的家庭传统的新面貌。由马远画的《白蔷薇图》，可知他也擅长纤美精细的一体。

《水图》十二幅描写状态不同，甚至不同光线照射下的各种水势，充分显示出古代优秀画家提炼形象的能力。

马远的儿子马麟，也是有名的画家。

马麟的《夕阳山水图》画了黄昏时候水上翻飞的四只燕子。《层叠冰绡图》特别选择了梅枝的疏影横斜的姿势，加以表现。这两幅图画可以说明画家对于有抒情作用的事物的具体形象的敏锐的感受能力；也说明以马远为代表的一部分南宋画家在创造艺术的意境时的高度技巧。马麟的《观瀑图》用有力粗犷的笔触表现了景色，画风与《层叠冰绡图》的工致纤丽完全不同，由此可见他的丰富才能。

四、夏　　珪

夏珪，也是一位有影响的画家，但他的生平如一般画院画家一样，材料很少。他是钱塘人，他的儿子夏森也是画家。夏珪和马远同时为画院待诏，同为南宋的主要山水画家。他在构图上和用笔用墨的方法上与马远相似，可能运用更多水分，以致被称为“墨汁淋漓”。他传世的作品中有不少长卷大幅。

《山水四段图》是有代表性的夏珪作品。原作十二段，现在只残存四段。每一段是自成片段的，用江面空阔的画面空白

给连续起来。所描写的是城郭附近黄昏时节，富有诗意的优美的江上风光："遥山书雁、烟村归渡、渔笛清幽、烟堤晚泊"（图275）。

《山水小景图》用简单的笔法画出了在风中的披拂的树和扬帆的船。《江头泊舟图》描写了荒寒的渔村，《江城图》表现了隔岸望见的江边小城。《西湖柳艇图》描写蓊郁的柳荫和临河的屋舍。这几幅画都是以日常生活中习见的平凡的风景为对象。在这些平凡的风物中，发掘出其中的诗意。

《溪山清远图》和《江山佳胜图》也显然是在展开这样一些平凡而清丽动人的景物：河上的竹桥、水滨的河屋、路旁的松树、远远的船帆，等等。丝毫不引起人的惊奇，然而有无穷的魅力（图274）。

马远、夏珪的构图技巧对南宋后期的人物画及花鸟方面也产生了影响。如无名氏的《八高僧故实图》形象和构图都有成功的创造，其中有的画幅宣传了朴素平凡的劳动日常生活，有很简明有力的构图。张茂的《双鸳鸯图》善于利用空白表现鸳鸯四周宽阔的水面，使优美的主题得到成功的表现。

五、梁楷和法常的水墨画

梁楷的"减笔"和法常的水墨画，是马远、夏珪以来水墨技法的新发展。

梁楷的有名作品是《李白行吟图》，用极简洁的几笔勾出了诗人李白的性格特点，而成为绘画史上最成功的人物形象之一（图276）。

他的《六祖截竹图》、《六祖撕经图》虽以禅宗的著名的和尚为题，实际上是平凡的劳动生活描写。特别是斫竹一幅最

有风趣。

僧法常(又名牧溪)的作品在南宋时代曾和其他画家的一些水墨画作品流传于日本。他的作品中,如:《老松八哥》(图277)、《柿图》等,都是以简洁的笔墨收到了形神兼备的效果。

六、马、夏的艺术成就

马远、夏珪的山水画的艺术,上面谈到的为数不多的几幅作品已经可以从各个方面说明其创造的意义。他们的山水画各有自己的独特风格,然而有相类似的特点,一望可见,是画面上留下了大片空白。这些空白,都能完成一定的艺术表现的目的,如此形成的他的构图法是巧妙的。对于他的构图方法,过去曾就其表面的特点,称之为“边角之景”,或者称为“马一角”或“夏半边”。有人把马远的“边角之景”说成是南宋偏安的“残山剩水”的反映。这样的说法是缺乏根据的。画面上的事物的多少、繁简,只能认为是根据了表现的需要,把画面上的繁简说成为政治疆域范围大小的反映是附会的解释。

马远、夏珪一派的构图在表达主题的作用上是简洁有力的,有艺术完整性,不能说是残缺、不完全。要完善地运用这样的构图,首先是对于生活,对于所要加以表现的对象的深刻了解。要正确的选择细节或具体的姿态。如《远山柳岸图》中的柳树、《竹涧焚香图》中的细弱的竹枝、《夕阳山水图》中的燕子,等等,这些细节集中地强烈地传达出一定情景的感情力量。所以马远一派的构图法的成功,基础在于生活的知识。

在描绘山石的技术上,马远、夏珪一派所用的水墨渲擦的皴法被称为“大斧劈法”,在提炼形象时,效果简单明确,轻

重分明，是古代绘画水墨技法的重大发展。

马、夏的艺术代表中国绘画艺术在技巧上的重要发展：表现的内容追求极度的完整与单纯，表现手法上追求极度的精炼有力。在一定的题材内容的限制下，他们创造了为后世所不断仿效的艺术表现的方法。

他们的构图法和水墨技法在表达主题和提炼形象上都有卓越的成就。由于他们的高度的表现技巧和深刻的感情产生了他们的风格。

他们作品的题材和内容，特别是思想感情的表现有时代的局限性。

第七节　元代的绘画

一、元代的人物画

在蒙元统治下，绘画艺术受到打击。聚集了很多画家的南宋画院瓦解了。元代的一部分知名的画家可能与南宋画院有关，如王振鹏、陈鉴如、吴垕、孙君泽等都是杭州人，前二人工人物及写真，后二人工马夏山水，他们的籍贯和特长都足以说明他们的艺术的渊源。但大多数画院画家下落不明。出家为道士的也有，如景定年间的待诏宋汝志。

元代，南北各地有若干作品流传下来。元代人物画的材料不够丰富，但可以看出有一些画家仍在努力工作着，并获得成绩。

张渥的《九歌图》描绘了屈原的诗篇的神灵们的形象，自然而且生动。他另一单幅《湘君湘夫人图》藉两名年轻妇女

的优美形象表达出寂寞心情，在细致地表现诗歌的情感上获得了成功。

王振鹏和他的学生朱玉也是长于插图，他们曾画佛经引首，佛经引首在古代版画中有重要地位。王振鹏的《鬼子母揭钵图》可以看出他的才能。五百鬼子之母的一个鬼子被佛用法力罩在钵下，众鬼子前往搭救。此图中描写了被置于“邪魔”的地位的鬼子们的不驯服和反抗，虽然经过了歪曲，却异常夸张地描写了他们的力量（图278）。王振鹏更擅长以表现贵族生活为题材的界画，据说他画中的建筑物都是根据了南宋修内司的法式，认真地加以描绘的。

另一幅佚名画家的《归去来辞图》，描写一个人回到他的朴素简陋的住居时的刹那，家人和犬都热烈地飞奔出来迎接他的即将拢岸的小船。明确的主题得到集中地表现。陶渊明原诗中的回到朴素的，与劳动生活相接近的生活中去的思想和对于统治者的政治的反感结合起来，在元代是有现实主义的意义。

另一幅佚名画家的《桓野王图》表现了细腻的感情。画中是一个把笛子斜插在腰带上（因此而这幅画被认为是描写晋代的名笛手桓野王），意态从容闲适，在剔指甲，这幅画在内容上虽不是很有意义，但抓住了动作加以描绘，艺术表现上是成功的。

元代的道教画，特别是神仙像，显著地流行。道教题材在艺术的各领域：戏曲、雕塑、壁画中普遍出现，是因为北方沦陷于金人统治下，新兴的道教成为某些有爱国思想的士大夫知识分子的精神上的出路。新兴的道教随着时间的演变，其反抗性和妥协性更复杂的交织起来了。元代的道教神仙像

的画家中，颜辉是很有名的一个，他画的铁拐仙、刘海蟾等都是在褴褛的外表中描写了不平凡的性格和巨大的精神容量。

元代的肖像画家名家很多。刘贯道是一时名手，他能画道释人物、鸟兽花竹与山水。此外如叶可观、叶清支父子·文礼霍孙等都和刘贯道一样因画皇帝的肖像而被重视。他们的肖像作品虽不存在，而现存的元代帝后的肖像，可以看出，是以性格表现为目的的。

元代有名的肖像画家王绎的著作《写像秘诀》有重要价值。其中提出了肖像画的要求是追求人的"真性情"，而要在"彼方叫啸谈话之间"求之，要能作到"闭目如在目前，放笔如在笔底"。反对"……正襟危坐如泥塑人，方乃传写"的方法。此外，他还举出了观察和落笔的从大处开始的正确顺序和四十五种配色的方法，都值得进行科学的整理。

以上所举的例子，其现实性，不可避免地会因不是直接描写现实生活，而有所减弱，但在元代的绘画作品中是特别值得重视的，从一些着重内容的表现及真实的形象刻画的代表作品，可以看出元代的绘画一部分面貌。

二、钱选等花鸟画家

钱选（字舜举），在元代的画家中间有特殊地位，他代表一部分遭到亡国痛苦的士大夫画家。他最擅长的是花草蔬果等平凡的题材，画风与他同时的画院画家不同，以色彩的渲染为主，更接近北宋时代的风格，他的人物画多是历史人物，而且着重描绘陶潜及竹林七贤。而他的山水画则以山居、桃源为多。这一些都说明，钱舜举的绘画是联系着自己的生活理想的。

宋末的士大夫寄情于书画，画水仙的赵子固、画兰花的郑思肖和画鬼和马的龚开，他们把爱国主义的思想用曲折隐晦的方式和绘画形象联系起来，作为一种表现思想的方式，并且形成了一定的传统，应该予以重视。

画竹和梅，应该是花鸟画的部分，但从宋朝已逐渐独立发展，成为士大夫们自我标榜的譬喻。

元代画竹的重要画家有李衎，编有《竹谱》一书，详细地记述了他的观察所得和他体会出来的真实描绘的方法。基本精神是符合现实主义的创作原则的。

元代画梅的名手，王冕是享有一定的声誉的。他的作品能表现出生机勃露的梅花姿态，极富朝气。具备同样特点的还有邹复雷的作品。他们描写的梅都表现了健康的思想（图289）。

三、赵孟頫

赵孟頫（公元一二五四——三二二年）字子昂，号松雪道人。是元代最显赫的画家，也是在当时、并在后世产生了广泛的影响的画家。

他是赵宋一个没落贵族，后来与元朝合作。赵孟頫等二十余人是至元二十四年（公元一二八七年）第一批被征召，其后，屡次征召江南士大夫，也有通过赵孟頫而求得利禄职位的。赵孟頫受到元代皇帝的宠爱，“荣际五朝，名满四海”，官至翰林学士，艺术上成为元代文人画的领袖人物。

赵孟頫的才华也表现在诗文、书法等各方面，但最受推崇的是他的绘画。他擅长画鞍马人物山水竹石，他的鞍马人物，就现在所见到的，在画法上是工整着色的方法，例如有名

的《秋郊饮马图》画了马的多种动态，造型坚实，在构图上疏密的布置能收到表达主题的效果，还不失传统的旧规范（图280）。他的山水竹石，多是用了简率的水墨法，富于笔墨趣味。例如他著名的《秀石疏林图》线纹的熟练活泼（图281）和另一著名作品《鹊华秋色图》画面上的稚拙的风致为后人推崇（图279）。

他的主张可以归结为最基本的两点：标榜复古和提倡笔墨的书法趣味。

他提出绘画艺术的标准不是作品内容的真实性，而是"古意"。向古人学习不是学习古人怎样观察生活与表现生活，而是模仿其"古意"的"笔墨"。他曾说："作画贵有古意，若无古意虽工无益。今人但知用笔纤细，敷色浓艳，便自谓能手；殊不知古意既失，百病横生，岂可观也。吾所画似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。"此外，他还有一段话："宋人画人物不及唐人远甚，予刻意学唐人殆欲尽去宋人笔墨。"这里，他坦率地承认他反对宋代的绘画传统，特别是宋代绘画的主导——画院。

赵孟頫提倡笔墨的书法趣味。他在《秀石疏林图》后面的自题诗很有名："石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。"在这里他再三强调的不是形象的真实与笔墨的关系，而是孤立地谈绘画笔墨与书法一致性。笔墨趣味不应一概地加以反对的，但如果离开了艺术是形象的反映生活的原则来谈笔墨趣味，其真正含意就是取消作品的内容，或置作品内容于次要地位，也就离开了现实主义的艺术观点。

赵孟頫的鞍马人物画的复古风气影响到他的儿子赵雍和

朋友任仁发。

任仁发（公元一二五四——一三二七年）字子明，号月山，松江人，是元代水利学家，艺术上能从古代绘画中推陈出新，有一定程度的自己创造，在元代是一个较重要的画家。他的《二马图》画一匹肥马、一匹瘦马，在题诗中说明是对于贪官污吏的讽刺。他的《张果见明皇图》生动地描写了张果以法术吸引人们的兴趣的情景。

王渊是优秀的花鸟画家，也受复古思想的影响。据说他得到赵孟頫的亲自的指教，所以他的画"皆师古人，无一笔院体"。他的富丽的装饰风格和描绘技术很引起重视（图288）。

赵孟頫的鞍马人物远不如他的山水竹石的影响范围之大。一些有名的元代士大夫山水画家都是和他有关系的：高克恭、曹知白、商琦、唐棣、朱德润、陈琳、崔彦辅、王蒙、黄公望。因而造成元代后期士大夫山水画的发展，所谓"元四大家"是其中有代表性的画家。

四、元四大家

"元四大家"在明代中叶被认为是：赵孟頫、黄公望（字子久，号大痴道人）、王蒙（字叔明，号黄鹤山樵）、吴镇（字仲圭，号梅花道人），明末董其昌等认为赵孟頫应有更高的位置，而替换上了倪瓒（字元镇，号云林子，其他别号很多）。他们都是明清以来山水画家心目中的旗帜。

黄公望（公元一二六九——一三五四年），常熟人。最初曾经随了元朝在浙西的统治者作小官，黄公望曾两次下狱，几乎丧命。出狱以后，改名"一峰"，作了道士，并且开始画画，

这时他已经是五十岁左右。初隐居在杭州，最后住在浙江富春。

倪瓒（公元一三〇一——一三七四年），无锡人，富于田产，在刘福通、朱元璋先后起义的时候变卖了家产，遁入太湖避乱，过飘游江湖的生活。太湖流域为张士诚占领以后，倪瓒对他保持反对的态度。他的作品上一直是写元朝的年号，在明朝政权建立以后，元政权已经倾覆，倪瓒在作品上只写干支纪年，不写年号，明代文学家和批评家吴宽曾指出这是倪瓒拒绝承认朱元璋的新政权，是有政治的用心的。

吴镇（公元一二八〇——一三五四年），嘉兴人。博学多识，隐居乡里，在杭州卖卜为生。王蒙（公元一三〇八——一三八五年），湖州人。是赵孟頫的外孙，明初因胡惟庸案牵连在内，死于狱中。

他们的山水画作品取材是比较狭窄的，只限于某一些自然景象。此外，例如吴镇和倪瓒的竹也很有名。在描写这些事物时，表现出他们对于对象是经过了一定程度的观察的。传说黄公望出门时常带着笔墨，遇到好景物就加以摹写。过去有的书上指出，黄公望画的是虞山风景和富春江上风景。倪瓒画的是太湖水滨的风景。所以他们的作品中的形象是以现实为根据的。

他们在自己的作品中企图表现出一定的生活理想和情感，在画幅上的题字和题诗也帮助说明了他们之具有这样的目的。题诗的办法是从元朝开始流行的。他们的作品往往自命是描写某一可游可居的生活环境。例如：黄公望有《富春山居图》（图282）、《天池石壁图》、《芝兰室图》，王蒙有《青卞隐居图》（图287）、《春山读书图》（图286）、《南村真逸图》、《听

雨楼图》、《夏日山居图》，倪瓒有《渔庄秋霁图》(图285)、《师子林图》、《雅宜山斋图》、《江岸望山图》，等等。他们采用的不是直接描绘人的生活的方法，而是采用了间接描绘的方法，描绘一定的优美环境以衬托出居住其中或悠然观赏的人们的生活和情感。他们作品所要表现的思想内容主要反映了他们对于现实生活的消极、淡泊、逃避的态度。

他们在绘画史上获得了地位的真正的原因是他们在笔墨技法上获得成就。例如黄公望初创浅绛着色的方法和袭自董源巨然的称为"披麻皴"的水墨皴法，倪瓒的侧锋乾笔的皴法，王蒙的"解索皴"和用淡墨勾染、焦墨皴擦的画法，吴镇的浓厚的笔墨，都是企图用极简单的方法表现空气、阳光、远近等复杂条件下的山石树木的形质神貌，同时又要具有各自表现效果和个人的风格，如黄子久曾被称为"其布景用笔，于浑厚中仍饶遒峭，苍莽中转见媚妍，纤细而气溢其间，填塞而境愈廓。意味无穷，学者罕窥其津涉也"(清王时敏《西庐画跋》)。倪瓒被称为"幽淡简劲"，吴镇被认为"笔力雄劲。墨气沈厚"（清·恽格《南田画跋》)。王蒙的画是"望之郁然深秀"（清·钱杜《松壶画忆》)——这种笔墨的效果和风格是赵孟頫以来的元朝画家开始有意地追求的，他们有一定的成功。后来画家对他们的赞叹可以用清代画家恽格的几句话作为代表："元人幽秀之笔，如燕舞飞花，揣摩不得。又如美人横波微盼，光彩四射，观者神惊意丧，不知其所以然也。"恽格的话也正是指出笔墨和风格，是强求、模仿不得的。

和元四大家同时的还有另一些画家如：朱德润、陈惟允、马琬、徐贲、陆广、盛懋、赵原等，并且也产生了顾瑛、杨维桢等一些诗人和收藏家。他们的交游和社会地位对于传播

他们的名声起了很大的作用。

倪瓒的绘画见解见于其两段著名的言论：

“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”

“余之竹，聊以写胸中逸气。岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹，真没奈览者何。”

黄公望有一篇《山水诀》的短文，从形式上讲笔墨、构图。例如第一节讲山水画的总的要求：

“山水之法，在乎随机应变，先记皴法不杂，布置远近相映，与写字一般，以熟为妙，大要去邪、甜、俗、赖四字。”

可以看出，他们的创作并不是完全不顾客观对象的，例如倪瓒的墨竹仍是既有真实感也很疏朗有致，富于艺术的效果的，讲究“逸气”。赵孟頫和黄、王、倪、吴等人的这种艺术观点，对明清以后的绘画创作影响很大。

第八节　宋辽金元的建筑及壁画雕塑艺术遗迹

一、中国古代建筑在结构上和造型上的几个特点

中国古代建筑艺术积累了丰富而成熟的经验。

中国古代建筑艺术中产生了自己的多样的建筑类型：单层或多层的殿、堂、楼、阁、轩、榭、廊、亭、台，以及苑囿、坛庙、陵墓、桥梁、牌楼等等；也产生了人民群众喜闻乐见的建筑造型和装饰的实践的经验和法则。在建筑材料方

面，表现了对于多种多样材料的熟稔的知识和营造的丰富与巧妙。

中国古代建筑在样式上具有若干基本特征。这些特征实际上是建筑艺术造型技巧的具体运用。

（一）中国古代建筑在平面布置上是以院落为单位的。一个主要建筑物"正房"和"侧座"，以及"回廊"、"耳房"等附属建筑物组成的院落，作为一组完整的建筑群是生活活动的场所，也统一地成为一个完整的建筑形象。

此一建筑群在组合时追求两个形式上的原则。一个在布局上主要建筑物的中线为轴线，而取得全建筑群左右均衡对称；一是以主要建筑物的高度为准，取得各建筑物高低起伏变化，表现了一定韵律节奏的连续性。

中国古代建筑所追求的左右均衡对称和表现一定韵律节奏的连续性，也运用以组成更大的建筑群体，例如：包括很多院落的大宅第、宫殿、寺观，以至整个城市。这种形式适应着宗法的家族制度、政治制度和伦理思想的需要，在一定条件下也有可能适应新社会的新需要，加以改造，创造性的加以利用。

中国古代建筑艺术家创造这种形式，是以突出建筑创作的主题所在的主要建筑物为目的的。为了达到这个目的，并产生最大的艺术力量，每个时代，各不同地域的优秀匠师的积累无数的具体的造型手法，包括尺度、比例的具体规定。

（二）每一个别的建筑物，一般地由三个主要部分构成：屋顶、屋身，和台基。这三部分虽都是为了构造上的需要，也以鲜明的形象满足审美的要求。

屋顶、屋身和台基的庞大体积造成雄伟壮丽的印象，在

古代，是直接为了夸耀统治阶级的“尊严”和“威风”的。所以，审美的要求不能不是服从了一定历史条件下的现实的政治要求的。

现实主义的建筑以时代的进步为准绳，也要以建筑材料结构的物质条件为依据。——屋顶、屋身、台基三部分的组合和形象性是和中国古代建筑长时期应用木材构成的“框架结构”这一事实分不开的。

“框架结构”：屋身部分是以木材作立柱和横梁，成为一付梁架。每一付梁架有两根立柱和两层以上的横梁。每两付梁架之间用枋、檩之类的横木牵搭起来，就成了“间”的主要构架，以承托上面的重量。

梁架上的梁是多层的：上一层的梁总比下一层短；两层之间的矮柱，按照传统的办法，总是逐渐加高，而称为“举架”。屋顶的坡度随举架高低的比例而变化。

屋顶有实用的目的，便于雨水下流。为了同一目的，房屋前面有“出檐”。

在结构上，由柱头挑出以承托“出檐”的重量的，时常利用“斗栱”的结构在一付梁架上，在立柱和横柱梁交接处，在柱头上加上一层：逐渐挑出的称作“栱”的弓形短木，两层栱之间用称作“斗”的斗形方木块垫着。这种用栱和斗结合构成的单位叫做“斗栱”，它是用以减少立柱和横梁交接处的剪力，以减少梁的折断的可能性。斗栱是中国古代建筑结构中的最有特色的部分，也集中了古代匠师为了解决材料性能限制所表现的创造力。

由于框架结构的方法，建筑物的两柱之间的墙壁不负重，门窗的位置和大小都可以自由处理。

我们可以看见，由框架结构而派生的种种：随着举架而生的屋顶坡度，为了减少剪力而生的斗栱，因不负重而生的门窗的自由处理等等，都在建筑物的艺术形象的构成上成为决定性的部分。

中国古代建筑物之为屋顶、屋身和台基三部分，说明下面这样的科学原理在古代的现实主义的建筑艺术中已被注意到了：建筑材料和结构等技术的特点是建筑艺术创造的物质条件，把建筑艺术与工程技术在所有的环节上联系起来。

（三）中国建筑的装饰加工也没有完全离开这一科学原理。

中国建筑的装饰是丰富的，但华丽精细的装饰与完整的壮观的造型是统一的。得到这种统一是与所采取的装饰方法有关的，装饰的部位往往都是处于构件交接的部分，例如：房脊、柱头、栏杆、门环，等等都是结构上的关节。所以，很多平面的边缘，特别是角隅，也是集中地突出地进行装饰加工的部分。这样造成了繁而不乱，统一的艺术效果。

在整个建筑群的布局中，作为附属的艺术：壁画和雕塑也都出现在为了表现统一的目的所要求的位置上。

所以，一切建筑装饰都是为了达到加强艺术表现的目的，而不是分散的目的。

古代建筑艺术中为了满足那一社会条件下群众的要求，过分追求华丽效果和大量的装饰的趋势是封建时代发展的特点。但装饰的方法，纹样的母题和处理，色调的配合等都深刻地表现人民的艺术才能，是我国装饰艺术的宝藏的重要部分。

举出以上三点，旨在指出中国古代建筑艺术在适用与营

造的基础上，按照时代要求，追求完美的建筑形象所获得的丰富经验和实践法则，初步可以总括为这三个方面。其进一步的具体内容有待专门的科学的分析。

二、宋代以前建筑遗存举例

宋代以前的地面建筑遗存是比较稀少的，然而是重要的（地面下的墓室建筑则很多）。从远古到唐代数千年间的建筑艺术的发展是以这些遗存和残迹联系着文字、图像的记录而得到了认识的。

详细地叙述这些古代建筑遗存的重要性及古代建筑艺术的全面发展，不是我们现在的目的。我们现在只想单独举出三座古代建筑的完整的巨作。它们峙立已千年以上，有别于一般的残迹，而具有格外珍贵的价值。这三座建筑物尚不足以说明古代建筑的巨大规模和辉煌成就，但足以代表古代匠师的不朽的业绩。

河南登封嵩岳寺砖塔（建于公元五二〇年）是现存最早一座地上砖造建筑（地下的砖造建筑有汉代的墓室）。在十二角形平面的塔身上叠十五层密檐，高达四十米，全塔的轮廓是柔和的曲线（图292）。它是一千四百余年前的富于匠心的创造，因为它作为一座塔，已经离开印度式的"窣堵婆"的形式，也与早期佛塔的因袭汉代重楼的样式不同，而是从民族生活中产生的新的建筑类型，它表现了古代匠师对于砖料性能的深刻的理解。佛塔本是佛教徒崇拜的对象，但他出现在山林胜景中间，作为美丽的点缀、民族风光的风景的重要因素，久已成为人民群众所熟悉、所欣赏的；民间口头文学中也可见对于人民自己创造的此一建筑类型的优美形象的赞美。嵩岳

寺塔是肇始者。

河北赵县安济桥，是隋朝的匠师李春留在民族文化史上的光辉成就。这座桥的伟大的创造性首先表现在它的巧妙的结构上：它的单孔券净跨三七·四七米，是古代跨度最大的券，并且在券两端各具两小券，这种“空撞券”的结构，欧洲技术界在二十世纪初才知道。那一俊美劲健的桥身是古代人民用以征服自然障碍的发明，是巧妙的结构方法的体现，也是古代建筑在艺术造型上的创造(图293、294)。

陕西西安的大雁塔(初建于公元六五二年，现塔为公元七〇四年改建）是唐代伟大旅行家玄奘去印度求法归来的壮举的纪念碑。塔的平面是正方形，层层上叠共七层，计六十余米。造型朴素单纯给人以庄重而坚实的印象。大雁塔的纪念性的意义更在于：塔上可以登临眺望开阔的景色，从唐朝起就成为群众活动的中心和诗人们歌咏的对象。杜甫、岑参、高适等唐朝诗人曾结伴同游，并赋诗。大雁塔带给人们以对于生活的广阔的眼界和感情，成为古代建筑物中最能引起文学和历史的联想的一个重要实例，在中国人民的文化生活中有永久的地位(图295)。

这三座建筑产生的年代，也正是很多巨大的建筑活动出现的年代，虽然现在只是单独地谈到，但它们之能够反映一定的历史时代的人民群众的伟大的精神力量和物质力量，它们之达到那一时代的最高技术水平，是可以作为那一时代的典型建筑物理解的。

而且，我们可以看出，古代建筑物是随着时间的进展而日益丰富起来的。

三、唐、宋、辽、金、元重要木构建筑

现存早期的重要木构建筑物在阐明中国古代建筑艺术的发展上有特殊重要的意义。如前面所谈到过的，中国古代建筑物普遍流行的营造方法是用木材造成的框架结构。木材结构的发展与进步的研究，就是中国建筑艺术和技术科学的中心课题。

根据考古学家发现的遗迹和文字的及图像的材料推断，可以确定在殷、周、秦、汉各代木构建筑物都占主要的地位。但完整的实例只有唐代末年以来的若干寺庙的组成建筑群或单独的殿堂被保存下来。至今为止，唐、五代、宋、辽、金的重要木构建筑物已知为四十二座，有肯定年代的共二十二座，这些古建筑物大多数在河北和山西。而山西最多，共十九座(其中十二座有肯定的年代)。除山西省以外长江以南各地又陆续发现了一些建筑物。在已发表了较完整的调查材料的古建筑中，山西五台佛光寺、大同的上下华严寺、太原晋祠、朔县崇福寺、河北蓟县独乐寺、正定隆兴寺等都是成组的古建群，并保存着原有的平面布局。

元代的木构建筑物最重要的，例如：定兴的慈云阁、河北正定的阳和楼、曲阳北岳庙的德宁殿、安平的圣姑庙和山西赵城的广胜寺、稷山青龙寺，都沿袭宋代的传统风格。

这些木构建筑物具备各种形式。例如：屋顶的样式有庑殿、歇山、悬山等。建筑物平面有长方(一般殿堂)、正方(太原晋祠圣母殿，而且四周有回廊)等。建筑类型有殿堂、楼阁、塔和桥。

殿堂建筑中以山西五台山的南禅寺的大殿首先引起注

意。这是解放以后才发现的，我国最早的一座木构建筑物。建于唐建中三年（公元七八二年），是唐代会昌废佛时候遗漏未拆毁的。殿面积不大，进深具三间的歇山顶小殿，殿内并保存有经后代重修过的唐代塑像十七尊。

在造型上获得更大的成功的殿堂是列为第二座最早的木构建筑物的山西五台山佛光寺大殿。殿广七间、深四间，单檐四注庑殿顶。"侧角"（角柱的柱头微侧向内）及"生起"（角柱增高）都很显著，而产生稳定及纠正视差的效果。殿建于唐大中十一年（公元八五七年）在风格上是唐代建筑的典型代表，给人以简洁、宏大庄严的感觉。

佛光寺大殿内的雕塑，除了佛和菩萨等三十余躯像在重新装銮后仍保持唐代样式外（图297），最重要的是两座侍坐供养者像。一是女弟子施主宁公遇，面型丰满，是唐代贵族妇女的理想的体态。一是沙门愿诚，表情冷寂清苦。二像都有高度的真实感。

大殿内槽拱眼内并有壁画，为佛及菩萨等小像，有唐代原作，也有宋代的补绘。

木构的多层建筑物特别表现了古代匠师的智慧。作为楼阁的重要实例的是河北蓟县独乐寺的观音阁。观音阁和山门在现存最早的木构建筑物中有突出的地位。其修建年代是辽统和二年（公元九八四年），观音阁全高二十二米，外部看似两层，实际上是三层，二层、三层都留出中间一个空井，一尊十一面观音像突出而上（图298）。观音阁在木结构上表现了相当程度的复杂性，多种斗拱结构产生的装饰效果增加了整个外部的优美装饰。

山西应县佛宫寺的木塔，建于辽清宁二年（公元一〇五六

年)。塔高六十六米，底层直径三十米，平面八角形，外表五层，内部更多四层暗楼，实际上是九层。建筑雄伟，结构精巧。斗栱的作法和结构，非常繁复，六十余种不同的斗栱与各种不同的梁、枋、柱等有机地综合起来成一不可动摇的完美的整体，曾经历过元、明各代的地震的考验。佛宫寺木塔是古代匠师在运用木材方面的卓绝范例(图296)。

独乐寺和佛宫寺都是辽代统治区的建筑物，而保留了浓厚的唐代风格，是汉族文化在契丹贵族统治下的继续发展。

下面举几个可以看出完整的平面布局的建筑的实例。

宋代建筑中有代表性的是河北正定隆兴寺建筑群(宋开宝四年，公元九七一年)。其第一进殿"大觉六师殿"只余残址，第二进"摩尼殿"以独特的造型，自具风格，为重檐九脊殿，但加四面抱厦各以山面向前，由若干单位积叠而成。第三进"韦陀殿"毁，其后侧左右的"慈氏阁"和"转轮藏殿"，特别是后者仍保存唐代原状。最后一进"佛香阁"，规模宏大。隆兴寺保存宋代塑壁甚多，又有铜铸菩萨像一尊。

宋代另一重要建筑群是山西太原晋祠。这一组建筑物包括正殿(或称"圣母殿")、献殿和两殿之间的"鱼沼飞梁"，都建于宋天圣年间(公元一〇二三——一〇三一年)。正殿内有精美的塑像，殿外四围为回廊。飞梁为十字形的木构交跨池上，是一新颖的结构(图300)。

元代有代表性的建筑群是山西赵城广胜寺。全寺范围较大，分为上寺、下寺和龙王庙三部分。下寺大殿为元代原构(元至大二年，公元一三〇九年)，龙王庙为延祐六年建。其他各部都经明、清重修，但整个规模仍保持旧观。此外，广胜寺的重要性还在于有一座明代的十三级的八角琉璃砖塔。

明应王殿中有元代壁画和雕塑，寺中贮藏过金代的大批佛经（赵城藏）。这一切都增加了广胜寺的历史价值。

关于宋元建筑，除木构建筑物外，砖石建筑中以塔为最多。现在流行的塔的样式多直接沿袭宋、辽。北京的天宁寺塔（辽）和杭州的六和塔（绍兴廿六年建，公元一一五六年）可以作为代表。元代喇嘛教流行，表现在建筑上最突出的现象是喇嘛塔，如北京妙应寺白塔（至元八年，公元一二七一年建）是这一类型中最早的一座。

宋代出现了一部重要的建筑艺术和工程的著作:《营造法式》。十世纪末叶著名的匠师喻皓，最长于建造木塔及多层楼房，由江南到汴梁，他曾设计汴梁的开宝寺塔，先作模型，然后施工，他设计的塔身向西北倾侧以抵抗当地的主要风向，他预计塔身在百年内可以被风吹正，塔可站立七百年。喻皓曾将木材建造经验编成《木经》一书，《木经》是《营造法式》的基础。《营造法式》是北宋末官家的建筑师李诫著，刻版于公元一一〇三年，纪录了各种建筑构件相互关系及比例，以及斗栱砍削加工作法和彩画的一般则例，并且概括了一定的技巧，而有指导的意义。

四、宋、辽、金、元的宗教壁画

古代建筑物中普遍流行壁画装饰。宋代以来寺庙中的壁画是民族绘画遗产一大宝藏。寺庙是一种公众建筑，宋元以来的寺庙壁画是现实主义艺术中不可缺少的一部分。

唐代寺庙中的壁画。存在实物除敦煌等石窟以外，只知佛光寺大殿内槽拱眼有小型菩萨群像，面容丰满，动态自然，构图上后排加高，但加高的比例递减，因而保持一定的透视

效果。

宋代遗存寺庙中有的保留了壁画，辽地区的建筑物虽有多座，其中也有保留壁画的，如建于清宁二年（公元一〇五六年）的应县佛宫寺木塔中就有精美的壁画。但有的建筑中的壁画年代尚难确定。

辽地区最重要的壁画是坟墓中的遗存，特别重要的是辽庆陵（林西县白塔子西北）三陵之一"兴宗陵"的壁画，有山林郊野的风景，麋鹿在遨游，群雁在飞翔，也有人像，具有鲜明的种族及性格特点。时代最晚是十一世纪中叶。

金人占领地区的寺庙的壁画，年代最可靠的是山西朔县崇福寺的弥勒殿（金皇统三年，公元一一四三年）。大同上华严寺大殿（金天眷三年，公元一一四〇年）的壁画则经过了后代重修。——就现在所见到的材料知道这些壁画在题材及风格上都被元代壁画所继承。

元代壁画材料较多，现在知道的是山西南部的一部分。

山西稷山县兴化寺大殿的壁画在元代壁画中具有代表性。有两幅是道教的神仙行列，画面组织及人物面型与《朝元仙仗图卷》有类似处。另一幅为佛教的三世佛。画家的名字是"襄陵县绘画待诏朱好古门徒张伯渊"。

山西永济县永乐宫传说是道教神仙吕洞宾的故宅，现迁至芮城。其中三清殿（元泰定二年，公元一三二五年）殿内满绘壁画，当地群众称之为三百六十值日神，实亦为朝元图性质的道教神仙行列，内容及技法风格都和兴化寺相同（图290）。永乐宫混成殿（至正十八年，公元一三五八年）虽经清代翻修屋顶，四壁壁画吕洞宾故事画五十二幅仍保留未变（图291）。五十二幅故事画中生动而多样地表现了当时的人民生

活情景。壁画上题写至正十八年重阳完工以及诸画家的姓名，其中有朱好古门人张遵礼。由此可知朱好古是元末晋南地区的壁画大师。

另外在稷山青龙寺大殿（元至正十年，公元一三五〇年），腰殿（元至元二年，公元一三三六年），曲沃县龙门寺（年代不明）也都保存有风格技法相类似的佛教壁画。这些发现在逐渐丰富着我们对古代壁画的认识。

山西赵城广胜寺的多幅壁画中，有特殊意义的一幅是在龙王庙的明应王殿（元延祐六年，公元一三一九年）。内容是描写当时戏曲扮演，上面题字："大行散乐忠都秀在此作场。"是现实生活的直接摹写，有重大的史料价值。全殿壁画都是描绘明应王受诸神朝贺的场面，朝贺的节目之一就是演剧，画家藉此机会描绘了现实生活。

古代壁画的底稿现在也还可以见到。那在山林中对于动物进行搜捕和骚扰的一幅（这种题材的作品一般称为"搜山图"），就有极重要的价值。画家的巨大的才能表现在于对动物形象的生动描写。

最后这两个例子都说明民间匠师创造的宗教壁画离不开生活的基础，并时常被现实生活所突破，因而是封建社会现实主义艺术的丰富宝藏。

五、宋、辽、金、元的雕塑艺术

宋元雕塑艺术的作品保存在古代寺庙建筑物中较壁画更多，而且是了解唐代以后雕塑艺术发展的重要材料。

唐代雕塑的遗存虽然不少，但南禅寺的十七尊泥塑像、佛光寺的三十余尊塑像仍是可贵遗存珍品。山西平遥镇国寺（北

汉天会七年，公元九六三年）中的塑像是五代末的作品，但仍继承了唐代的风格。

唐代以后雕塑的风格所经历的变化，在辽地区的若干塑像上逐渐明显起来。蓟县独乐寺观音阁的高达十六米的大观音像和山门的力士像，辽宁义县奉国寺的菩萨像，大同下华严寺薄伽教藏的菩萨像和海会殿的力士像，善化寺大殿的菩萨像，都是重要实例。特别是若干胁侍的菩萨像表现了一种新的优美风格，面型和身材渐趋修长，而更进一步接近了现实生活。

山西地区发现的一些辽、金、元统治下产生的木雕佛像。菩萨像，造型浑朴。

宋代美术的现实主义发展，雕塑艺术的新收获在前述辽、金地区的实例中可以看出，而最突出的代表宋代雕塑艺术巨大进步的是以下三批塑像。

太原晋祠圣母殿的四十四尊侍女像表现了侍女们多种动态的神情，有充分的生活根据，而又经过了提炼整理的。这些女像的绝大部分，无论面型、身材比例、眼和口的表情、身体的动作，以及衣褶飘带等的处理，都细致、含蓄，并取得统一的效果，而共同刻画出女性的聪慧可亲的性格（图299）

山东长清灵岩寺的四十余躯罗汉追求神态的真实感方面有很大的成功（图303）。灵岩寺在宋代是天下最有名的四佛寺之一（其余三个是：浙江天台国清寺，湖北江陵玉泉寺，江苏南京栖霞寺）。初建于宋嘉祐六年（公元一〇六一年），重建于明嘉靖年间。罗汉原数为八百，传说为宋宣和六年（公元一一二四年）造，可能为元致和元年（公元一三二八年）重塑。极其多样地塑造出了人的表情。

苏州角直保圣寺的罗汉，尚存十余尊，着重地表现性格。保圣寺建于大中祥符六年（公元一〇一三年），因此塑像不可能为唐代杨惠之的作品（图301）。

宋代的雕塑家创造了许多动人的形象，并且也创造了更接近生活的平凡的人的形象。灵岩寺的罗汉比较接近后者，而后者由于材料的不足，极易使宋、元、明、清各代的罗汉像及若干道教像相混。山西晋城玉皇庙的二十八宿像（图304），平遥双林寺的一部分道教像都是这样的例子。关于这一优秀的古代雕塑的艺术价值虽然得到共同的承认，但年代鉴定仍有不同意见。

这也说明，宋代以来泥塑艺术已经成熟到这样的地步，有才能的雕塑家能够直接观察生活，并加以表现。时代的样式特点在一些直接根据生活所进行的创造（如罗汉像和道教像）中已不是很明显的了。

唐宋以来有很多雕塑名手，他们的名字是雕塑史上的光辉。

唐代杨惠之是最有名的。杨惠之为了避免和吴道子竞争，放弃了绘画，而专攻雕塑。唐代其他泥塑家，如刘九郎、王耐儿、张仙乔、李岫、张宏度、员名、程进，都因自己的作品得到当时群众的欢迎，而在艺术史上留下了名字。与泥塑有不可分的关系是装銮的艺术，唐代的王温、宋代的龙章都是名手。

宋代的张文昱、王文度是宋真宗时修玉清昭应宫时参加塑像工作的天下巧匠。

古代雕塑，如杨惠之一样能载入史册的是元代的刘元。刘元最初是道士，从师傅杞道录学得多种技艺，而最长于塑。后

从尼泊尔的雕塑家阿尼哥学习(阿尼哥在元代的雕塑艺术中有重要的地位，因专塑喇嘛教的佛像，对于喇嘛教艺术在中国的发展，起了重要的作用)，而刘元的雕塑则是多方面的，而且是有创造性的。例如记载他在大都(今北京)东岳庙(不在今朝阳门外,原址在今白云观之东)造天地和侍臣的像。又记载他在"玄都胜境"(旧址在今西安门内刘兰塑胡同天庆宫)塑上元帝君执簿侧首诘问，下面的小吏跪了回答而战栗，全堂悚然严肃。这些记载说明刘元塑造的形象的真实生动，并且善于仔细推敲与体会对象的特点。

他的作品实例，传说河北宝坻县(他的故乡)广济寺三大士殿(殿始建于太平五年，公元一〇二五年)中塑像全部都是刘元改塑的，但尚难完全证实。

刘元的传世绘画作品有《梦苏小小图》。

宋元雕塑艺术的丰富遗产尚有待整理，有关的资料至今仍很分散，除了以上所谈到的以外，作品实例尚有洞庭东山紫金庵罗汉像(塑造者名雷潮)，太原龙山昊天观道教的造像石窟，杭州的烟霞洞、飞来峰等石窟,四川各地的石窟多处，河南巩县宋帝室陵墓前石人石兽，华北各地砖塔、石塔上的浮雕，如内蒙古自治区林西辽代白塔子，元居庸关云台券洞石刻(图305)等，都是较有名的。华北各地庙宇中的泥、木佛菩萨像以外还有铁像(例如正定隆兴寺二十二米的大铜菩萨,登封少林寺的四铁人,沧州的铁狮子等)……这些都是过去所未曾予以充分注意的。作家的姓名事迹也有待搜集和整理。南宋时代山西介休马天来、平阳贾叟，元代的王清、那怀、吴同签、张提举、李同知(提举、同知都是官名)、董暹，扈宗明、扈宗义、刘高、张生等人都是幸而偶然保留下姓名来的，

虽不一定是第一流的匠师，然而他们和其他一些佚名的作家一起，汇集成了宋元雕塑艺术向前发展的潮流。

第九节　宋元时期的工艺美术

宋代工艺美术的发展是以宋代商品经济的发展为基础的。宋代的商品经济，其规模远远超过了唐代，相应宋代的商业都市也得到了普遍的发展。

宋代的商品都市已经是近代型的。官府对商业活动的干涉和管制减少，主要的是通过行会组织征收赋税和摊派官差。《东京梦华录》中所描写的汴梁是北宋都市的代表。汴梁有许多十分繁华的大街，大街上"屋宇雄壮，门面广阔，望之森然，每一交易动即千万"的大商店，而且有晓市、夜市、酒楼、饭馆、货摊、小贩及定期的庙会。汴梁的马行街的东西两巷称为"大小货行"，皆工作技巧所居。南宋时期的杭州，其繁华又进了一步，"自大街及诸坊巷，大小铺席，连门俱是，即无虚空之屋，每日清晨两街巷门浮铺上行百市热闹，至饭前市罢而收。盖杭城乃四方辐辏之地，即与外地不同，所以客贩往来旁午于道，曾无虚日……其余坊巷桥道，院落纵横，城内外数十万户口，莫知其数。处处各有茶坊，酒肆、妆店、果子、彩帛、绒线、香烛、油酱、食米、下饭、鱼肉、鲞腊等铺。盖经纪市井之家往往每于店舍旋买见成饮食，此为快便耳。"城市中有普通商店，并有种类繁多的作坊商店，工商业者各有其行会组织。杭州有四百行，包括商业及各种劳动职业，如瓦匠等。货物供应，多有从各地贩运而来的，例如汴梁就有"温州漆器铺"。地方的商业中心也逐渐形成，特别是

一些交通要道上的市镇，是宋代驻军的地点，也往往成为繁华的地方市场。宋代的对外贸易在范围及贸易数额上都大大超过唐代，陆路北向辽金，西向夏、回鹘的丝织、铁器等交换马匹、牲畜的交易频繁。南宋和元代的海上对外贸易尤其茂盛，当时造船工业世界上最为先进，可以制作搭乘六七百人至千人并有隔水舱设备的远航大船，广州和泉州都是国际性的大商港，元末马可波罗曾称泉州为当时世界上最大海港。对外贸易的国家为南洋群岛各国，并越过印度洋，远达波斯湾一带，贸易的商品是输出金银、铅、锡、铜器、铁器、丝织，输入各种香料及珠宝，这种奢侈商品的交易也显示了中古海外贸易的特点。

宋代的商品生产的发展首先是农业品，如茶、糖的商品化，其次是各种原料生产的手工业，如坑冶业等都大大扩充了规模。日用品的作坊手工业也普遍发展，如糕点、衣服冠帽、家用杂物等制作都有专门的作坊。例如杭州，据《梦粱录》记载，“是行都之处，万物所聚，诸行百市，自和宁门杈子外至观桥下，无一家不买卖者，行分最多，且言其一二，最是官巷花作，所聚奇异飞鸾走凤、七宝珠翠首饰、花朵、冠梳及锦绣罗帛销金衣裙，描画领抹，极其工巧，前所罕有者悉皆有之”。手工业中与美术史有直接关系的是印刷、丝织、陶瓷和装饰品，这些手工业都在宋代大有成就，我们将在后面分别谈到。

宋代手工业中，官办手工业仍有相当重要地位。宋代官办手工业组织比唐代更为庞大，在少府监下有文思院“掌金银犀玉工巧之物，金彩绘素装钿之饰，以供舆辇、册宝法物，及凡器物之用”。文思院领有玉、银泥、扇子、捏塑、牙、销金、

绣、刻丝等四十二作。文思院之外尚有绫锦院、染院、裁造院、文绣院，掌管大规模织染刺绣服饰的制作。另外内侍省里有造作所“掌造禁中及皇家属婚娶名物”，造作所领有八十一作（各有详细名目见《宋会要稿·职官》）。此外关于土木营建，军器制造也都有专门的机构。但就文思院和造作所已可见包括了宋代的加工性质的属于高级奢侈品部分的手工艺（没有一般的丝织、陶瓷，然而有刻丝、铜镜等），而且可以看出分工的细密（筷子、羹匙、扇子、打球用的杖都有专业作坊）。大规模的陶瓷生产和丝织一样另有专官。宋代的官办手工业的劳动力来源多是通过所谓的“团会”（即行会的组织）召募而来，付给报酬，普遍实行工役制。但同时，与工役制同是代表着官办手工业性质的改变的是官府用物不由官府工厂制作，而是在市场上用收购的方式获得。“官府宅司，但用诸般物色金银器皿珠玉犀象绫锦罗彩食用物料，招行人对面商量，立支价钱，永无词讼”（宋人著作：《为政九要》）。这就意味着劳动力的进一步解放。

宋代工艺美术在经济方面这一新的变化都表现了前资本主义时期的特色。宋代开始的工艺美术的新传统，在明清时期得到更进一步的发展。

在北宋和南宋统治地区的经济繁荣的情况在北方辽金地区是见不到的。辽金在北中国的统治带有浓厚的种族压迫和奴隶制的性质，大批手工业工匠被俘而沦为奴隶；同时由于战争残酷的屠杀和抢劫破坏，使北宋时期的工艺美术生产的中心地区，如汴梁、定州等地区的经济相反受到破坏。

唐宋时期的定州是北方重要的手工业中心，有发达的纺织业和陶瓷业，设有官府的工厂，定州的刻丝和白瓷器都是

天下闻名的。十二世纪以后以定州为代表的整个北方的丝织工业衰微下来，陶瓷则停留在旧日民间陶瓷的水平上。定州已不复成为著名产地了。

元朝手工业，丝织工艺和军器工业提高了生产数量并有精密的分工。在官营手工业作坊及军器作坊中工作的工人沦于工奴地位，称为匠户或军匠，也有私雇的工人称为民匠。元代用匠户的制度固定下来的手工技艺工人数量很大。在元代庞大的官手工业管理机构中，手工业单位达到七十余所，配有系官匠户四十二万之多。这种制度束缚了手工业的发展。

宋元工艺美术中最有成就的是陶瓷工艺。宋代的青瓷、白瓷及黑瓷的产地增加了，生产规模更扩大了，制作技术提高了，造型及装饰的手法更成熟了。宋代陶瓷中出现很多在艺术性上达到高度完美的作品。

青瓷生产中心在宋代已不复是上林湖的越窑。北宋初年，钱越降宋以前曾大量烧造越窑瓷器贡于宋。现在上林湖越窑遗址犹可见有“太平戊寅”四字的越窑残片，即钱越投降之年烧造的。其后，北宋也还置官监窑，但熙宁以后越窑就衰落下来了（图306）。青瓷的中心移至北方，也移到浙江南部的龙泉县。

北宋时期，北方烧造青瓷第一个中心在汝州（今河南临汝）。临汝四乡烧造青陶瓷器的古窑遗址很多，在南乡有严和店，在东北乡有大峪店、东沟、叶沟、黄窑等处。

临汝东北乡烧造的是没有花纹装饰的青瓷，釉色极润泽而带葱绿，是早期的产品。南乡烧造的多有印花或划花的装饰隐隐浮现在透明的艾绿釉之下。但制作时代可能晚到南宋。

临汝曾设官府的窑场，其产品过去称为“汝窑”(图310)。“汝窑”出现的时期是在越窑衰微之后。产品主要供宫中御用，供御拣退之件，方许出卖。汝窑胎土细润，微带红色。釉汁稠厚莹润，多豆青、虾青色，通体有细片，底有芝麻花细小挣钉，是支烧的痕迹。现在故宫博物院藏有“汝窑弦纹炉”，是古陶瓷中罕见的珍品。

临汝烧造的青瓷在北方引起一些影响。耀州窑(陕西铜官县黄堡镇)在熙宁年间烧造青瓷已很发达(图311)。临汝附近宝丰的大营、青龙寺在宋代也烧造印花青瓷。青龙寺和另一邻近临汝的鲁山县的段店也都有白釉画黑花或划花、黑釉的瓷器和铅质绿釉的三彩陶器。

在汝窑的影响下，又有北宋的官窑，也是北宋时期最著名的青瓷窑之一。北宋官窑是大观、政和年间在汴京所造，窑址尚未发现，据传世的若干实物及过去鉴赏家的观察，知道北宋官窑釉色主要有月白、粉青、大绿三种，釉中显蟹爪纹，胎土作铁色，口缘部釉较薄，所以口及足皆露胎色，而称为“紫口铁足”。现在故宫藏有北宋官窑“冲耳三足炉”，其釉色和前述有名的汝窑相似。

北宋时期北方的青瓷又有所谓“董窑”(或称“东窑”)，其窑址亦不可知。

南渡后，在杭州附近两次设立官窑烧造青瓷。一次是邵成章于修内司烧造，沿袭北宋官窑旧风，称为修内司窑。修内司窑据明代人记载在杭州凤凰山下，但若干年来调查的结果，凤凰山下万松岭一带发现的碎瓷片皆日用废弃的堆积，修内司的窑址尚未发现。修内司窑的特点据过去记载是釉色青带粉红，浓淡不一，有蟹爪纹，紫口铁足，胎泥细润，有黑

土者(含铁分特别丰富)，谓之“乌泥窑”。第二次的南宋官窑是在郊坛下别立的新窑，就称为“郊坛下新窑”。南宋郊坛在杭州乌龟山，郊坛下窑址现已发现即在乌龟山麓，根据发现的碎片可见其胎骨为含铁分甚多的黑胎。胎骨制作甚薄，而釉很厚，有超过胎骨四五倍者。釉色晶莹美丽，近粉青色，也有近蜜蜡黄的釉色，有细开片。

南宋时期，青瓷烧造的中心又在江南发展起来，除了杭州的官窑以外，浙江的龙泉窑也恢复并发扬了越窑的传统。龙泉窑在南宋到明代的兴盛是南方青瓷的重要贡献。

龙泉窑的窑址在龙泉县琉田(今大梅村大窑)。龙泉县境内发现的古窑址除大窑以外，还有金村、新亭、岱根、大麻、岰头等十余处，皆在龙泉县境内。属于庆元县的有枫堂等三处，丽水县的瓷窑有宝定窑等处。

龙泉窑的起源较早，属于越窑系统。南宋、元、明时期，龙泉窑的规模很大，是景德镇未充分发展以前，南方最大的产瓷地。龙泉窑出口数量甚巨，在埃及及日本都有大量残片堆积。龙泉窑在景德镇窑之前为中国陶瓷工艺博得了世界的声誉。

宋代龙泉窑的胎骨为灰白色，无釉露出部分显铁血色。标准龙泉的釉色为极柔美的粉青色，也有氧化不足而显翠青色，或氧化稍过而显米黄色的。器物的口缘部分或凸雕隆起的部分，因釉较薄，显出胎骨的白痕。龙泉窑器物上常有凸雕的花样装饰，牵枝牡丹及双鱼纹样是很常见的。龙泉窑的青瓷上也有时出现红褐色的斑点，是利用含铁量较多的釉汁有意施加的一种装饰。

龙泉的一种特别产品，即所谓的“哥窑”。哥窑的最显著

的特点是有纹片，纹片有大小的不同，具有天然的装饰效果（图307）。釉色有黄及青两个系列的不同浓淡深浅的变化。其称为“哥窑”者，由于传说宋代有章生一，章生二兄弟二人烧窑。章生一为兄，烧制的瓷器是有开片的，所以称为“哥窑”。龙泉之无开片的，即被认为章生二所烧。

在青瓷的范围中也要谈到钧窑。

钧窑在河南禹县的神垕镇，其烧造中心为神垕西十里的野猪沟。钧窑是在临汝窑衰落以后，兴起于临汝附近代替了临汝窑的。其发达的时期是金和元的时期。

钧窑的青釉的色泽是釉中的氧化铜和少量的铁分的颜色。釉料的成分中有过量的矽酸，过量的矽酸在徐冷的过程中处于游离状态成为结晶，于是形成了“失透釉”，是钧窑釉的一种特殊效果。钧窑釉一般的是天青、月白等诸不同深浅浓淡的青蓝诸色，而在天青、月白诸色上也出现了不同的红色，或如云霞一样渺散于全器，或呈一朵红斑或紫斑。失透釉及铜红色的发现是钧窑在技术上的重要创造，为中国色釉陶瓷开辟了新的道路。

模仿钧窑的红斑青器的制品在河南一带很流行。临汝、洛阳、安阳、汤阴各地在金、元时期及其以后都有出产。

在南方模仿钧窑的有广东阳江地方的“广窑”或称“广钧”，釉色青、蓝、灰各种色彩自然混合流动，有特殊的艺术效果。

钧窑器物胎骨粗而厚重，器形呈敦厚朴实的风格，富于单纯质朴的魅力（图308）。

青瓷的发展连带的产生了黑色的陶瓷。因为青瓷的釉色是由于釉中的铁分，黑瓷的黑釉也是利用釉中的铁分烧成的。

所以在唐代，烧造青瓷的德清窑的产品中也有纯黑釉的器皿。

釉中含铁分量决定着釉的颜色。少量的氧化低铁可以使瓷釉带青绿色。例如：0.8%则呈极淡的淡绿色，如玻璃。1%—3%则呈不同程度的青绿色。氧化低铁的分量如果再提高，则在烧制时还原困难，5%呈铁绿色，8%釉色就是赤褐，甚至暗褐，而在釉之较厚重的地方，也可能有真正的黑色出现。龙泉窑上的褐斑就是利用原料相同而浓度不同的含铁的釉汁点成的。南方的青瓷多是还原焰烧成，其还原充分的就烧成甚为美丽的青釉。临汝窑是氧化焰烧成，一部分氧化低铁变为带黄味的氧化高铁，黄绿混合结果是一种特有的艾叶青色。

釉汁中含铁量如果达到饱和状态，就可以烧纯黑色的釉。纯黑釉的瓷器在日本受到特别的重视，称之为“天目釉”，而成为今天通行的名称。

在南方烧造黑釉瓷的最有名的产地是福建建阳县的“建窑”。窑址在今建阳县池墩村。

建窑的黑瓷在北宋末年很被重视。宋徽宗赵佶提倡黑瓷盏饮茶，而不复是如唐末陆羽那样推崇青瓷。建窑黑瓷因釉中铁分散聚不匀，所以烧后显出黑褐不同的色泽，形成不同的装饰效果，也就产生了不同的名目。例如最有名的是“兔毫”黑釉中显出黝白及褐黄色的细丝如毛；又有所谓“鹧鸪斑”黑釉上浮现金紫色有光的斑点；“油滴”黑釉上出现密集的闪银发光的圆点。

在建窑废址附近发现的黑瓷残片都是敞口的碗盏，而且有的碗底刻划或摹印“供御”二字。这是可以和赵佶提倡饮茶用建瓷的记载相印证的。

北方也烧造黑瓷，其产地多与白瓷一致。

白瓷在宋代的发展是中国陶瓷史上最大的变化。这一变化改变了历史悠久的青瓷传统，真正建立了白瓷传统。

在唐代与越窑青瓷并峙的邢窑白瓷到了宋代已不再那样有名。宋代白瓷的精品是北宋的"定窑"，其他一些白瓷产地，如磁州窑、当阳窑等，除了有一部分也产若干黑瓷外，并且利用黑瓷创造了新的装饰方法，产生了此后白色瓷器进行装饰的主要方法。

北宋的定窑在今河北曲阳（宋代属定州）的灵山镇附近涧磁村和燕山村。现在尚有大量的残片堆积。定州是唐宋时期重要的工艺中心。生产瓷器至少在五代时已开始。在宋代成立了官窑，现在在涧磁村附近据说还发现有"尚食局"字样的盘底。记载中称汝窑未兴起之前北宋宫廷中原来是用定州白瓷的，而后来不用定窑的原因是因为"有芒"（定窑口部不施釉，涩边）。北宋定窑也大量供应市场，定窑的衰落在北宋倾覆的时候。

定州最精的产品，胎骨很薄很轻 为了避免烧制时变形，一些敞口小底的碗盏多是扣烧的，所以口缘部不能施釉而是涩边。补救的办法是用金、银、铜镶口（五代越窑也有此办法）。定窑釉色洁白，一般是先涂一层白色的化妆土，遮盖住胎骨上不够细腻洁白的缺点。化妆土上再施透明的牙白色玻璃釉，釉微带黄味，在凹聚稍厚处更易查觉。定窑白瓷有多种雕花技术，例如：用刀雕削的称为划花，用针剔刺的称为绣花，用带图案的范压印的称为印花（压印用的陶土范也有发现）。定窑有花者多，无花者较少，纹样题材多系牡丹、萱草、飞凤、蟠螭等形，花草间也有孩儿穿插其间（图309）。

北宋的定窑在靖康之变以后衰落下去，工匠也南迁。与定窑风格相同的白瓷移到江西景德镇继续制作，而称为"南定"。南定的窑址在今景德镇附近的湘湖、湖田两处。

景德镇最早出产越窑风的青瓷，北宋时期之改名为景德镇，据记载是因为在宋真宗景德年间以出产洁白的白瓷受到了重视的缘故。

南定瓷质极细，色极白，所以又称为"粉定"。釉为透明玻璃质，但釉厚的地方，略闪水绿色，是"影青"釉一类。南定的器皿在器形及装饰方面和北定相同。

北方定窑除白瓷外还生产黑瓷，胎很细很薄，釉色黑而匀，称为"黑定"。红褐色釉，釉色显出深浅不同的变化的，有"金花定器"的名目。宋人曾谈到"定州红瓷"(苏轼诗及《邵氏闻见录》)，有的学者认为就是红褐色铁釉。

北方白釉陶瓷的另一重要产地是磁州窑。磁州窑在今河北省峰峰市彭城镇。磁州窑的陶瓷，胎质较粗较松，有白釉、黑釉的各种器皿。磁州窑的重要的创造是黑色铁釉在白釉底上进行绘画的装饰方法。明清以来陶瓷流行描绘的装饰，就是从磁州窑开始的。磁州窑的黑绘笔致流畅活泼，有的非常奔放，成为非常健康有力的民间的风格(图313)。磁州窑的产品历明清数百年至今仍流行于华北各地，长时期成为景德镇以外的全国第二大窑。其艺术风格也仍旧保持。现在所用的"磁器"二字应该专指磁州窑，如所谓"汝器"、"定器"、"处器"，后来则磁瓷混用，竟代替了"瓷器"的通称。

过去被列为是磁州窑的某些风格类似的作品，根据近年来调查古窑址的结果知道了它们的真正的产地。

河南安阳的观台镇和河北磁县的冶子村，两地仅漳河一

水之隔，都发现黑色装绘或黑绘再加划刻的白釉瓷片，绘画风格和磁州窑类似。该两地都出产瓷枕。瓷枕上除各种图画装饰外，并有文字题词。往往自称“古相张家”造。图画的题材有故事、婴儿及妇女生活、花鸟动物等。有一定的绘画水平，而且有明显的宋代绘画的风格。

河南修武县当阳峪的出品（现称为“当阳窑”）以剔划的装饰方法为其特点。当阳窑是在十二世纪初继耀窑而兴起的。陕西耀县黄堡镇的“耀窑”在宋代以仿临汝窑的青瓷出名，但有很象定窑的白瓷，并且开始出现剔划的装饰方法。

剔划的方法是在胎上先施以白釉（或黑釉），然后按照一定的花纹图案剔去一部分白釉（或黑釉），使有釉部分与无釉露胎部分的色调及质感都形成对比。或者更在剔去的部分加以黑釉（或白釉），甚至加以刻划。总之是利用黑、白釉及胎骨本色而变化着处理的，技术是剔划，而产生的是绘画效果（图312）。也有不只是利用黑白两色釉，而更增加黄、绿玻璃釉，上下四层釉色，技术上是很繁复的。花纹多是牵枝牡丹。其产品以梅瓶为最常见。在过去，“当阳窑”都被当作磁州窑。从艺术风格上看，是当阳窑和磁州窑共同创立了宋代以后的北方民间陶瓷的风格。

河南禹县扒村也是一个经过勘查的宋代重要窑场。扒村有白釉、黑釉器，有当阳窑风格的白釉画黑花器和白釉划花器。扒村还出产继承了唐三彩的遗风的三彩陶器，并有女像及骑马人等　。

磁州窑风的作品在南方出产于吉州窑（江西吉安县永和镇附近）。吉州窑有细而薄刻花的白瓷，有绘黑花的白瓷，也有黑瓷。吉州窑也有青瓷，很象龙泉。

辽金地区也有烧造陶瓷。辽上京的官窑（辽上京临潢府在内蒙古巴林左翼旗）摹仿定窑烧造白瓷及黑瓷。又在热河赤峰附近辽时有所谓官窑镇，产白瓷，现在发现品器底划有“官”字的标志。辽瓷最有代表性的作品是“辽三彩”，是唐三彩的发展，胎釉皆较唐三彩为硬。“辽三彩”已知的一个重要产地是赤峰附近的“乾瓦窑”，其地也产定窑风的白瓷、磁州窑风的黑绘陶器。辽金地区陶瓷制品的特殊式样是“鸡冠壶”，一种上扁下方，有嘴的水壶。

元代的陶瓷最重要的是南方的景德镇窑和龙泉窑，北方的钧窑。景德镇的白瓷在宋代影青的基础上又发展了一步，除了薄胎的碗盏以外也制了厚胎白瓷，并开始利用铜料在器物表面进行红色的绘画性装饰，即后世所称的“釉里红”。利用钴蓝进行绘饰“青花”，至少在元代也已开始。元代的龙泉窑，釉色青中带绿，不复是宋代龙泉流行的粉青色。元代龙泉窑大量供应出口。元代钧窑制作较粗，胎骨色泽都远不如宋代精美，所以到了明代已经接近末声了。

综上所述，可知宋元陶瓷全面发展的情况。宋元陶瓷在技术上和艺术上都获得重要的成就。宋元陶瓷中出现很多古代工艺史上的典范作品，宋元陶瓷的艺术价值在于它们是科学技术和艺术创造的结晶，它们的造型既实用也给人以美感；宋元陶瓷的艺术价值也在于造型、色泽和装饰的美的效果得到高度的发挥。宋元陶瓷的造型、色彩和装饰都是古代艺术家在劳动生活中养成的丰富的美的感受能力的最高的表现。

锦绫工艺在宋代也很发达。有悠久历史传统的蜀锦，元丰六年（公元一〇八三年）扩充了成都的转运司的锦院，募织匠五百人，进行大量织造，年产量达到七百匹。南宋初于茶马

司置锦院，目的在生产锦缎赴西北边地易马匹。南宋时期为了支付马价，不仅增设新场，并且禁止私贩，但效果不大。宋锦的花式，从名目上看还有不少是沿袭了唐代纹样，有很多已经同明清时代者相似。但就现在可能见到的实物（流传在日本有一些佛教徒的用品），则给人的印象主要是和明清以来的风格接近的。宋锦名目有八答晕、六答晕、盘毬、簇四金雕、葵花、翠地狮子、大窠狮子、天下乐、大窠马、大毬、青绿云雁、双窠云雁、宜男百花、青绿瑞草云鹤、青绿如意牡丹、穿花凤、真红雪花毬路、青（真红）樱桃、鹅黄水林擒、天马、四色、两色及真红湖州百花孔雀、真红聚八仙、真红六金鱼等诸色锦。又据记载南宋装潢书画所用之锦除上述者以外还有青绿簟文、红黄霞云鸾、紫鸾鹊、青楼台、紫龟背、龟莲、紫百花龙、紫四水、荷花、青大落花、紫滴珠龙团、皂方团白花、方胜盘象、宝照、练鹊、方胜练鹊、绶带、银钩云、红细花盘鹏、水藻戏鱼、红遍地杂花、红遍地翔鸾、红遍地芙蓉，红七宝金龙、黄地碧牡丹方胜等诸色锦（图314）。宋代绫也有多种名目：碧鸾、白鸾、皂鸾、皂大花、碧花、姜牙、云鸾、樗蒲、杂花、盘鹏、涛头水波纹、重莲、双雁、方棋、龟子、方縠纹、鸂鶒、枣花、鉴花、叠胜、白花、回文、白鹫、花绫等。

宋代刻丝有新的进步，很重直接摹仿绘画或书法名作，例如有崔白的花鸟画和米芾的法书。北宋定州是刻丝的重要产地。南宋时云间（江苏松江）有朱克柔，又有沈子蕃都是当时名手，他们的名字也用刻丝的织法标明在自己的作品上。宋代刻丝也仍然有装饰性的，过去书画著录书中常称道宋制刻丝之用于挂轴或卷册的引首者。传世的紫地鸾鹊锦，色彩及

构图都很美丽(图315)。

辽金统治下，诸京(辽京各设五十京城)及诸州都有绫锦院或织造院的机构，俘获的汉人工匠工作于其中。当时认为燕京(今北京)的织品精巧甲天下。唐末留居在陕西一带的回鹘族，为金人强迫迁至燕京，他们也擅丝织。宋人记载中特别提到他们所擅长的一种技术，名为"克丝"(即刻丝)。又称他们善捻金线。以金线或金箔入丝织，在宋代有十八种方式：销金、缕金、间金、戗金、圈金、解金、捻金、掐金、明金、泥金、榜金、背金、影金、阑金、盘金、织金、金线。北宋中叶曾一度下令禁断，但事实上并未全部禁绝。南宋送给金人的礼品中就有"青红捻金锦"一类的织物。

中国古代原无棉织品。十三世纪时，黄道婆从海南岛黎人学得制棉的工具和技能，传于松江府乌泥泾，因而棉花的种植随了棉花的利用的方法而普遍起来。棉织逐渐代替了麻织在人民日常服饰中的地位。

元代很重视丝织，设各种机构督促生产，而且制定了关于原料和成品的质量的各种规格。元代丝织生产量很大，除了出口以外，主要的是供应横跨欧亚大陆的蒙古帝国的统治阶层的需要。元朝恩赐百官丝织，甚至有每人万匹的。元朝已开始用"缎"的名称，但似乎尚非素色的，也仍包括了多彩的、有花样的锦。

宋元时期的漆工艺也开始了明清以来的新传统。宋代螺甸器不如唐代华丽，而趋于朴直。用螺甸织成花样，花片硕大平板。宋元漆工艺流行的新的技术是戗金和雕漆，这两种技术最早的应用是可以推到战国时期的。

剔刻戗金的技术在元代陶宗仪的《辍耕录》一书中曾记述

很详细，大致是在漆面上用针剔雕出各种花纹，在刻痕中着以金箔。元代剔刻戗金的实物有当时传流在日本的佛经经箱五件。有两件上面写明制作的年代及制作者的名字："延祐二年（公元一三一五年）栋梁神正杭州油局桥金家造"，"延祐二年栋梁神正明庆寺前宋家造"。元代戗金名手有嘉兴斜塘汇人彭君宝，据说他剔刻出来的山水树石、人物故事、亭台屋宇、花竹翎毛种种皆极巧妙。

雕漆的技术过去往往称为剔红或堆朱。涂朱漆在木胎上，至数十层，然后雕人物花纹繁密的各种纹饰。也有以黑漆和黄漆，甚至各种色漆层层涂染的，加以雕镌时就显出各不同层次上的不同色泽。元代名手张成和杨茂的制品还有保存到现在的牡丹堆朱香盒。堆朱雕成的花叶作浅浮雕，棱角圆浑，富于体积感，构图紧凑，布满装饰面，不露底。风格很成熟。

宋元漆工艺由上面所提到的寥寥几件实物可知，已经有很成熟的技术和艺术风格。一九五四年在杭州老和山宋墓中发现的三个黑漆碗和一个黑漆盘，造型单纯朴素，无装饰而漆色光洁，形式很完美。碗盘口沿外部都有硃书"壬午临安府符家真实上牢"的铭识，这几件日常用漆器也说明宋代漆工艺在艺术上的造诣。

宋元时期的工艺美术是明清的新传统的开始。宋元工艺的生产中心、生产组织、生产技术都成为明清工艺发展的基础。宋元工艺在艺术上的新创造，无论陶瓷、丝织、髹漆也都是明清工艺的前驱。

第十节 小　结

一、宋代绘画为中国绘画艺术发展的高峰，其巨大价值在于丰富艺术表现的手法，运用提炼精粹而纯熟的描绘技术，直接并间接地反映了现实生活。在历史上宋代的绘画（和明清的版画）在内容的现实性表现的艺术性方面比较最接近人民群众的爱好与要求。

宋元时期的雕塑作品中，唐代那样的理想成分减少了，生活的气息加强了。写实能力有显著的提高，但保持了造型的洗炼。

宋元时期的工艺美术是明清工艺的前驱。宋瓷的造型、装饰及其统一的效果成为工艺史上的独特的典型。

二、在绘画艺术的范围内：

宗教画的发展已经停顿。特点是藉世俗性的热闹场面以提高吸引观众的力量（如开封大相国寺壁画斗法的场面和其他壁画的炫耀队伍行列的场面），追求外表上的丰富变化和画面上的热闹（如《朝元仙仗图卷》中繁复稠密的衣褶和人物动作与位置方向的多样，代替了人物形象的个性化的深入描写等）。

但有些宗教画和宗教雕塑宗教意识不强，而转向生活中的形象描写，可以算作世俗艺术的一部分了。

描写贵族生活的绘画比较流行，注重真实的具体的描写，能够通过瞬间的景象，具体地表现人与人之间的一定关系和在生活中的神情动态。肖像画仍是专门的技艺。

也有突破贵族生活的题材范围，而表现了农村生活和城

市生活的，如《清明上河图》，可以作为此一时代现实主义艺术的标志，它与当时流行的市民文学的精神是一致的。

当时汉族与外族间的关系在绘画中也得到了反映。直接反映的如《中兴瑞应图》（萧照作）和《中兴四将》画像（刘松年作），间接反映的多寄寓于历史故事，如《伯夷叔齐采薇》、《昭君出塞》、《文姬归汉》、《便桥见虏》、《郭子仪见回纥》等。外族的生活也成为重要的绘画题材。

表现自然景物的山水画和花鸟画在宋代充分发展，成为中国古代绘画艺术中有特别重要地位的体裁。

山水画表现祖国山河的壮伟和优美，山川大地树木等因季节气候不同而呈现的丰富动人的变化，花鸟画中表现花卉禽兽的新鲜活泼的生命景象。这两种绘画体裁，虽是以自然界的事物为描写对象，但在宋代优秀画家的笔下不是单纯的自然事物的再现，其中体现着强烈的情感和有力的理想，对于观众能产生鼓舞的力量和提高精神生活的作用。

三、宋代绘画艺术技巧上有重要的创造，着重人物的精神状态及思想情绪的表现，着重山水花鸟的动人的美的意趣，围绕着阐明及突出主题的要求自由地而且灵活地组织画面，不受任何机械法则的支配，善于抓住对象外形特征进行提炼形象等等。宋代绘画艺术技巧的创造使中国绘画的样式特点逐渐形成，并日益增强了其从思想上及情感上影响人的力量。

作为表现手段的笔墨诸因素的艺术效果被宋代和元代的画家们真正体会到了。绘画艺术的魅力的一个不可忽视的方面被强调起来，这是中国绘画艺术成熟的现象之一。

宋代和元代的雕塑艺术的洗炼的造型是写实手法的理想

的运用。

四、宋代一些士大夫和统治阶级中人直接从事绘画活动，对于绘画艺术的繁荣和提高在某一阶段上也有促进的作用。但是其重视经典中的历史题材和文学内容就有避开直接表现现实生活和来自现实生活的情感的倾向。并开始一种"游戏笔墨"的风尚。

宋代和元代士大夫画家在某一方面具有的特殊的艺术敏感，例如他们对于笔墨诸因素的艺术效果的重视与有意识的追求，也使绘画艺术有了新的表现，并为绘画技术积累了新的经验。

五、宋代美术（绘画、雕塑）、工艺所达到的高度水平是以当时社会中新的经济因素的发展为条件的。但附庸于士大夫阶级的生活正是这一时期各种艺术共同受到的封建社会的束缚。宋代和元代的美术，特别是元代的绘画说明，如果不能进一步突破这种束缚，美术的现实主义的发展的余地是很小的。



图236　宋　武宗元　朝元仙仗图卷(部分)

图237　宋人　八十七神仙图卷(部分)





图238 宋 李成(传) 寒林平野图轴

图239 宋 李成 王晓 读碑窠石图轴

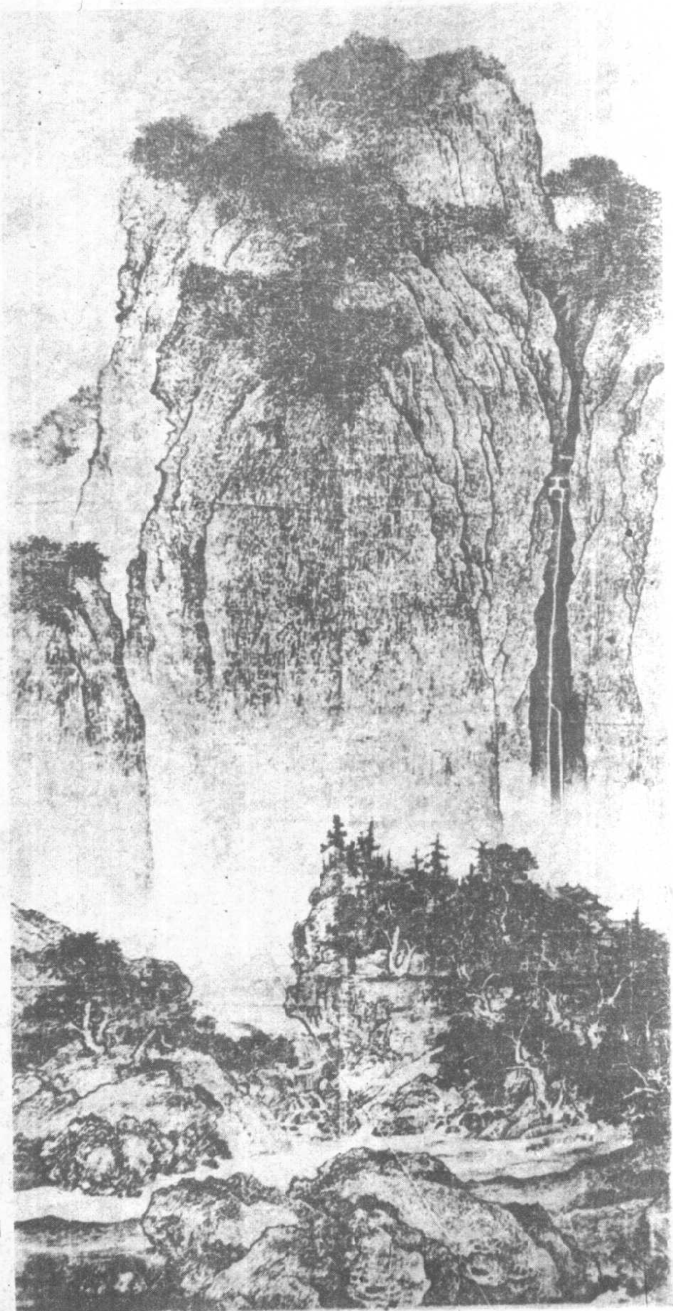


图 240　宋　范宽
溪山行旅图轴



图 241　宋　燕文贵　溪山楼观图轴



图 242　宋　黄居宷　山鹧棘雀图轴



图 243　宋　崔白　双喜图轴

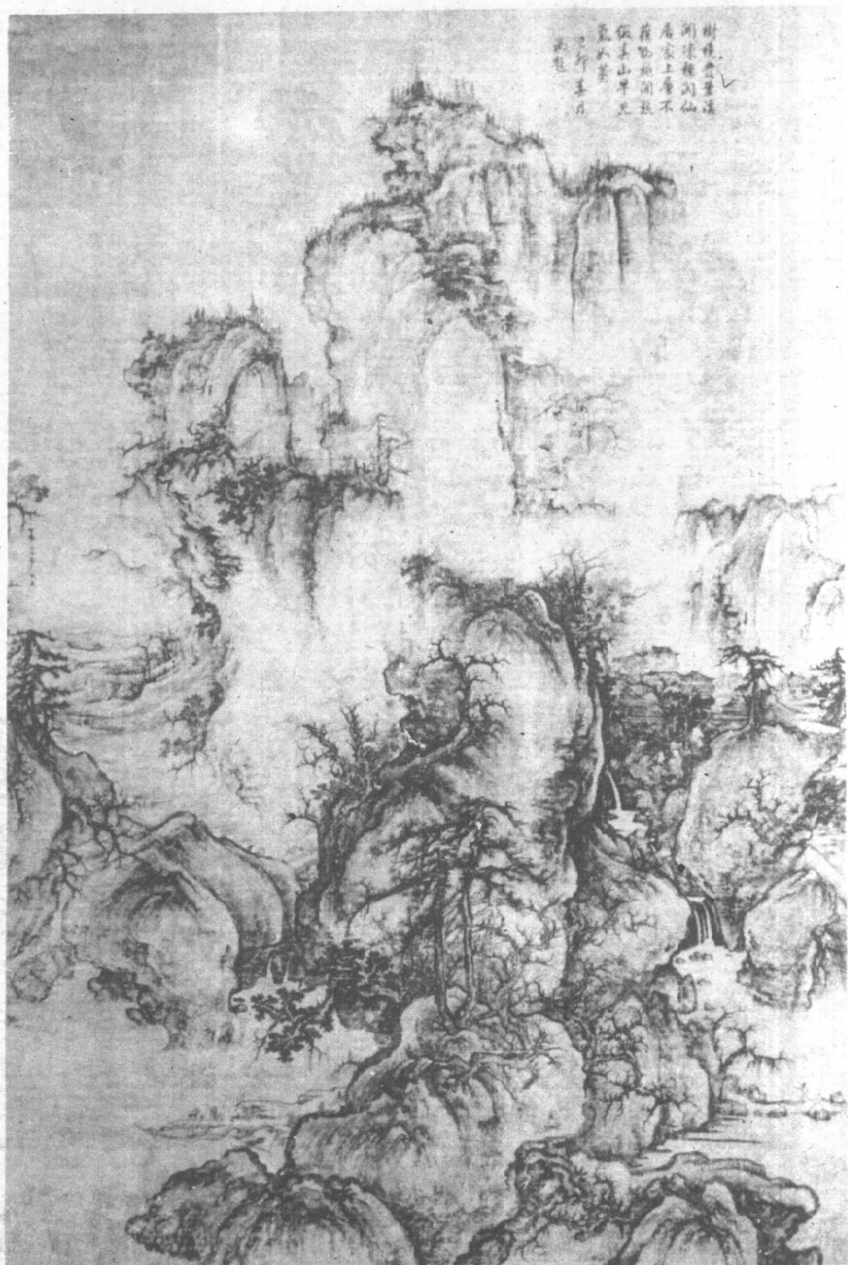


图 244　宋　郭熙　早春图轴



图245　宋　李公麟　五马图卷(部分)

图246　宋　李公麟　临韦偃牧放图卷(部分)



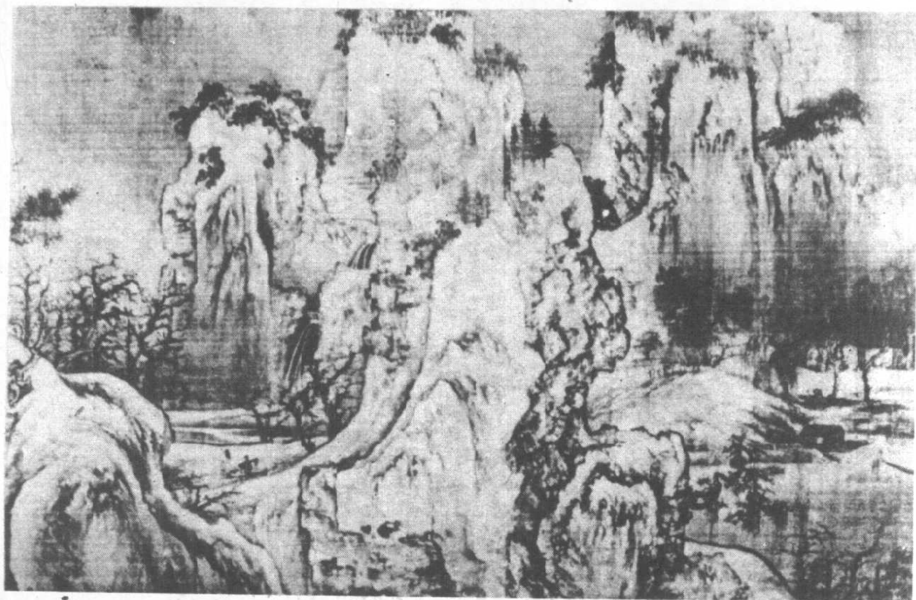


图 247　宋　王诜　渔村小雪图卷(部分)



图 248　宋　赵令穰　湖庄清夏图卷(部分)

图 249　宋、米友仁　潇湘奇观图卷(部分)

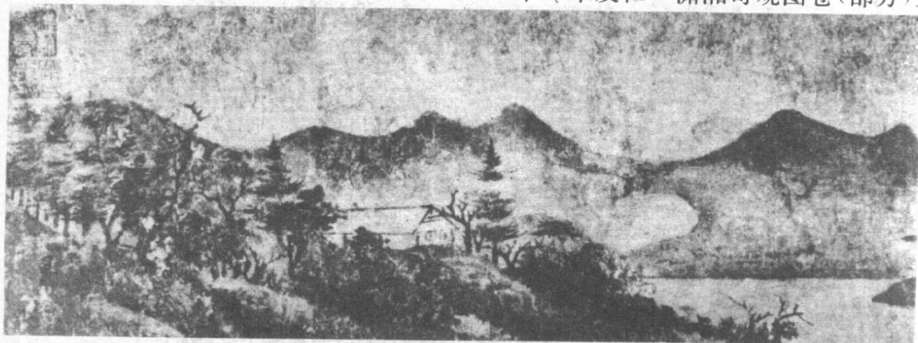




图 250　宋　文同
墨竹图轴

图 251　宋　苏轼　古木怪石图卷

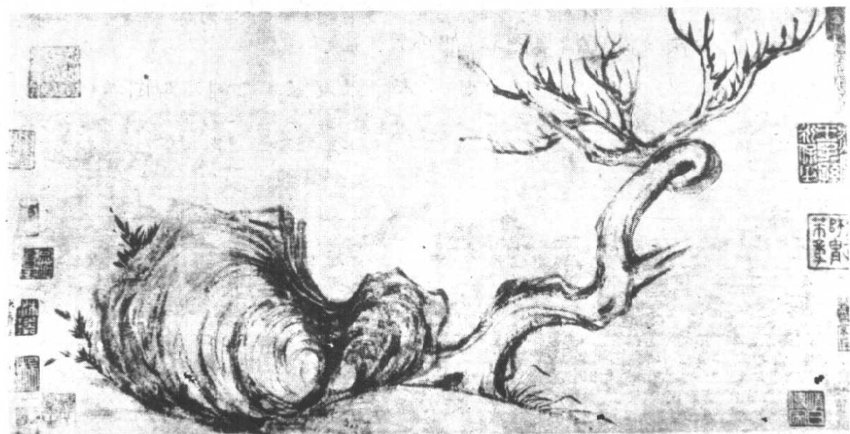




图 252
宋　赵佶
芙蓉锦鸡图轴



图 253
宋　赵佶
蜡梅山禽图轴

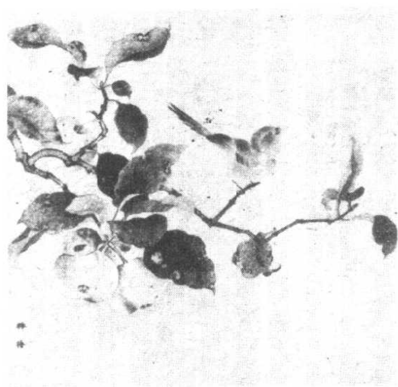
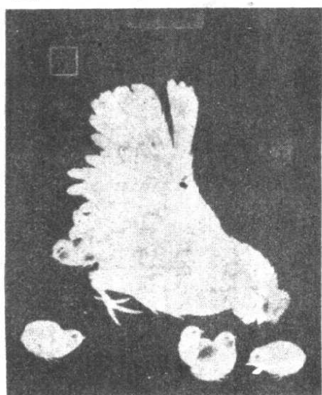


图 254　宋　林椿　果熟来禽图



图 255　宋　李迪　狸奴蜻蜓图

图 256　宋人　子母鸡图



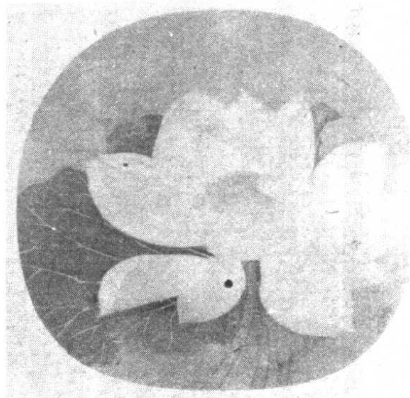


图 257　宋人　出水芙蓉图

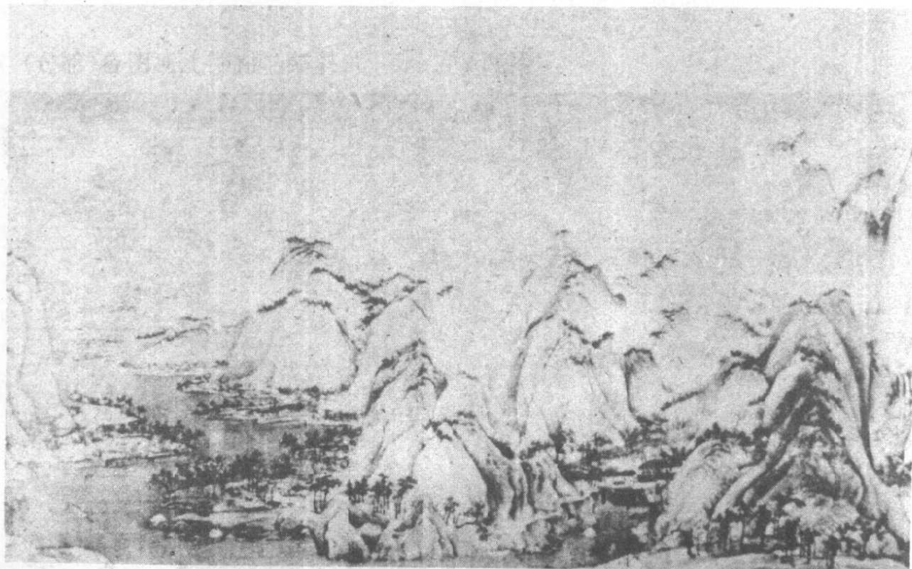
图 258　宋人　红蓼白鹅图轴





图 259　宋　王希孟　千里江山图卷(局部)

图 260　宋　王希孟　千里江山图卷(部分)



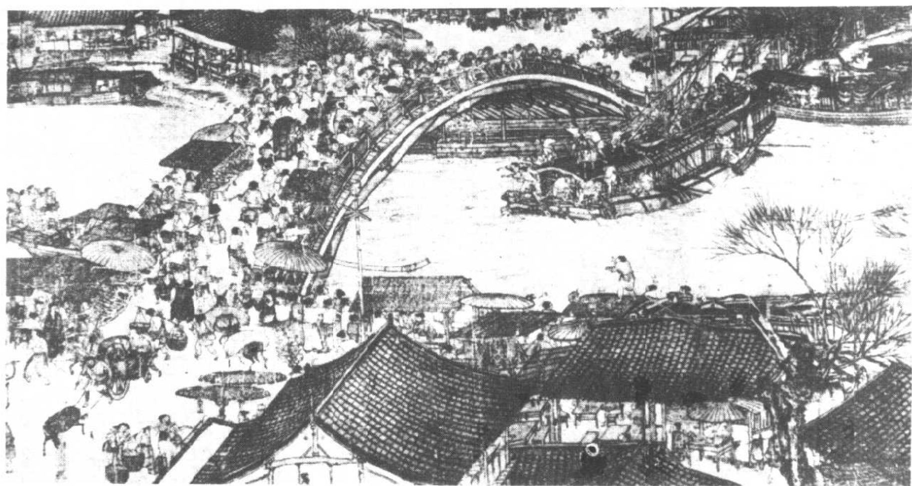


图 261　宋　张择端　清明上河图卷(部分)

图 262　宋　张择端　清明上河图卷(部分)







图 264　宋　朱锐　盘车图

图 263　宋　苏汉臣　秋庭戏婴图轴（局部）

图 265　宋　李嵩　货郎图卷（局部）

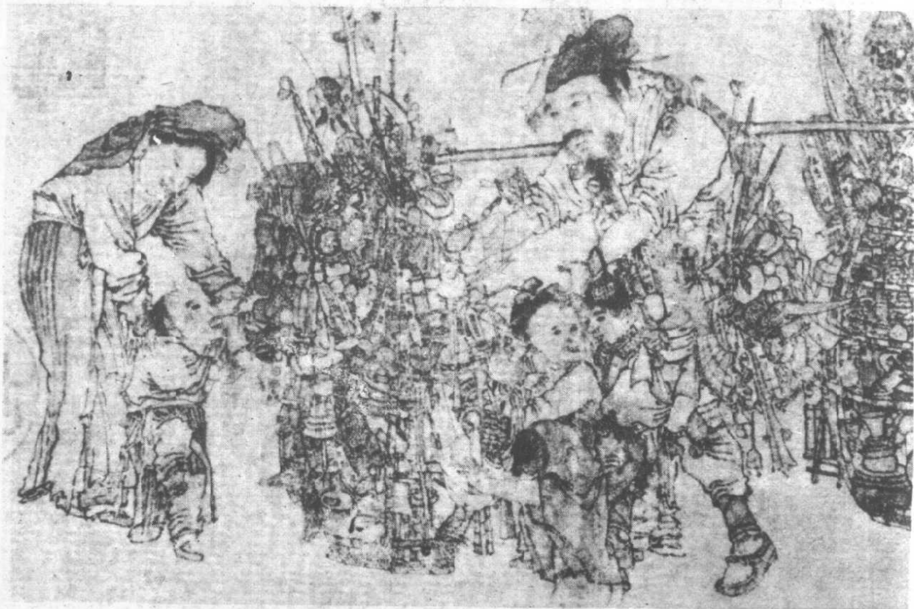


图 266 宋 陈居中 文姬归汉图轴



图 267 宋人 折槛图轴

图 268　宋　李唐　万壑松风图轴

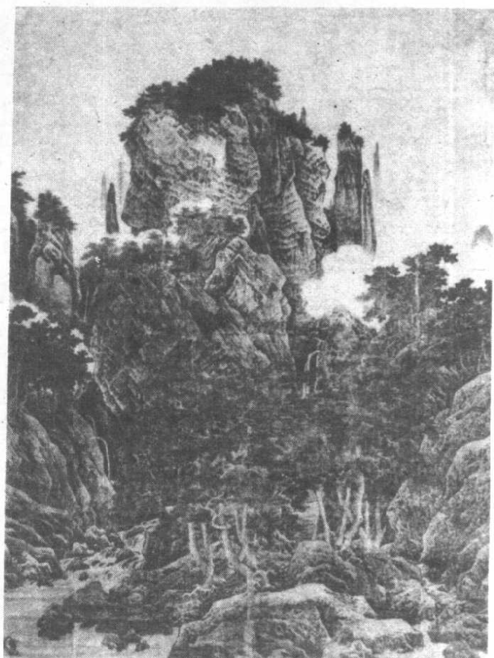
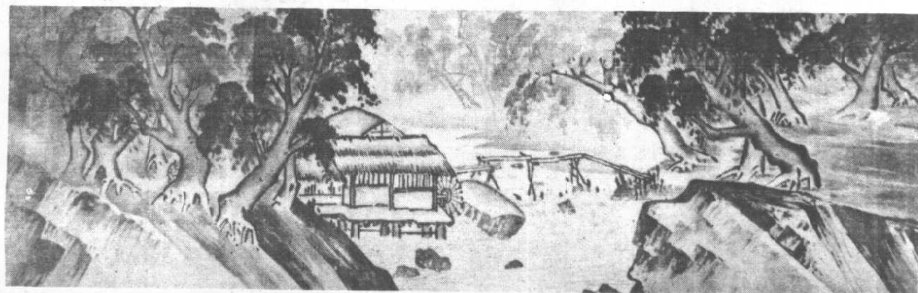


图 269　宋　李唐　清溪渔隐图卷





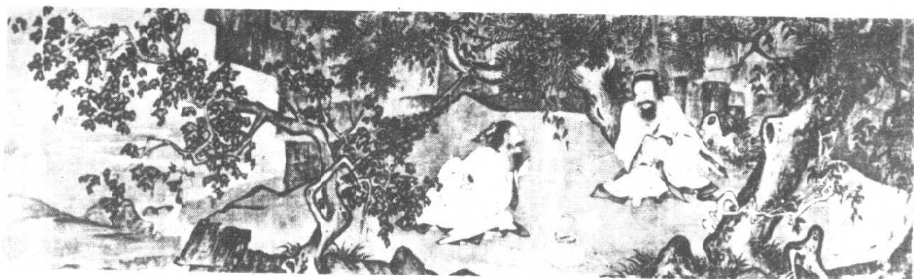


图 270　宋　李唐　(上)采薇图卷　　(下)采薇图卷(部分)



图 271　宋　刘松年　四景山水图卷(之一)

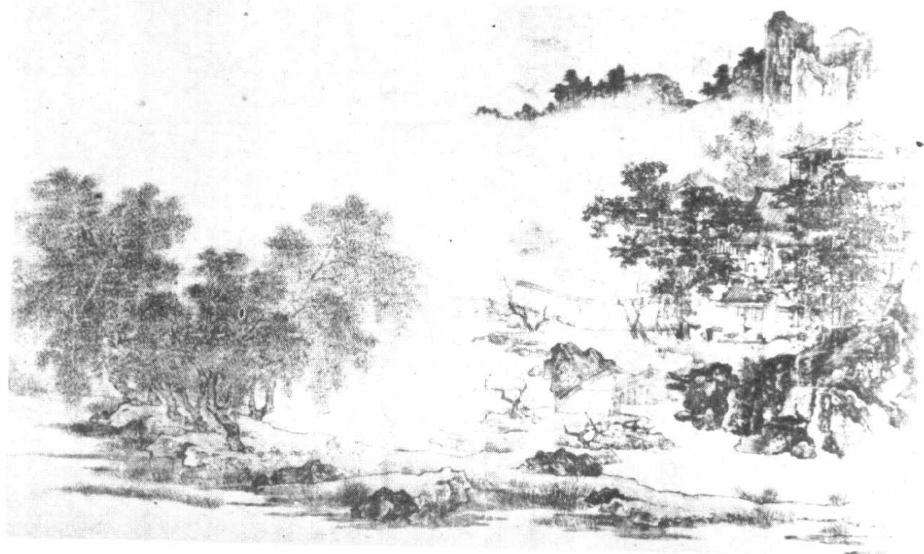


图 272　宋　马远　踏歌图轴



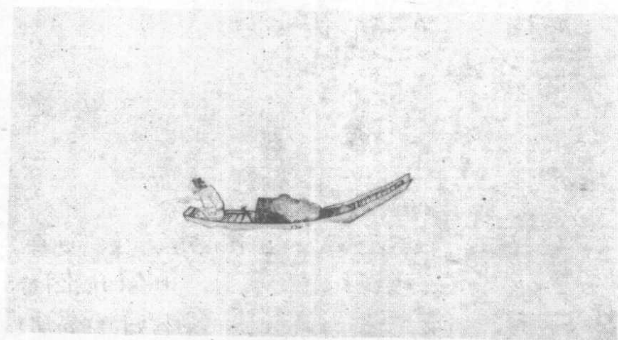


图 273　宋　马远
寒江独钓图卷

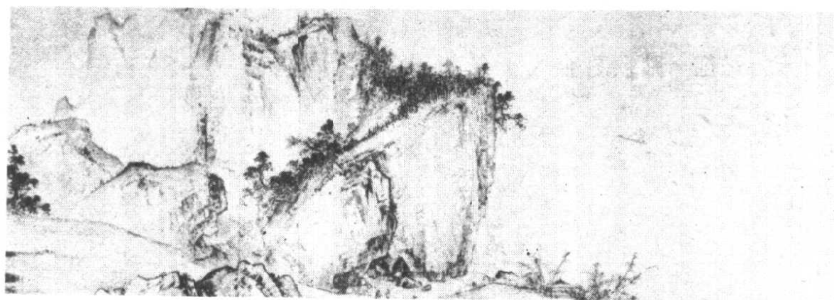




图 274　宋　夏珪
溪山清远图卷(部分)



图 275　宋　夏珪
山水四段图卷
烟村归渡(局部)

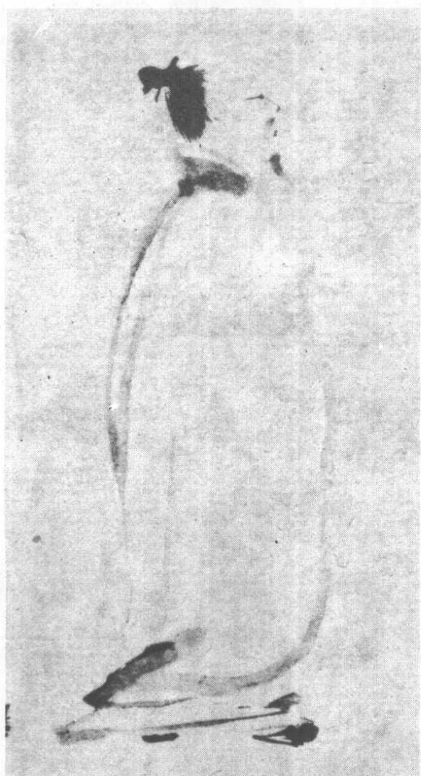


图 276　宋　梁楷　李白行吟图轴



图 277　宋　法常　老松八哥图轴

图 278　元　王振鹏　鬼子母揭钵图卷(部分)

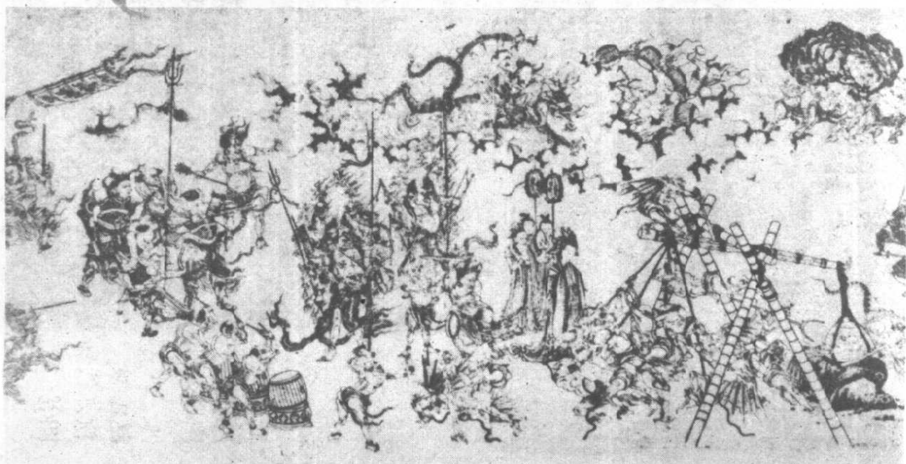




图 279　元　赵孟頫　鹊华秋色图卷



图 280
元
赵孟頫
秋郊饮马
图卷

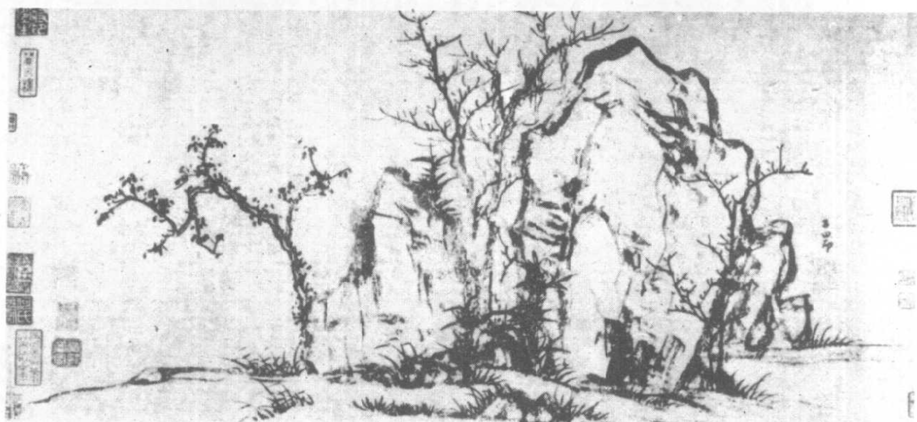
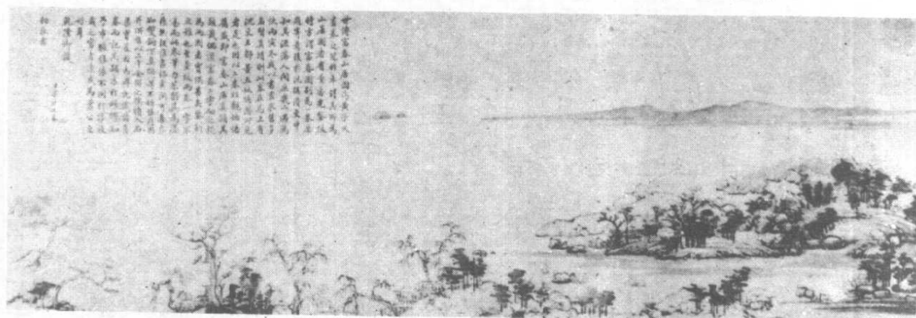
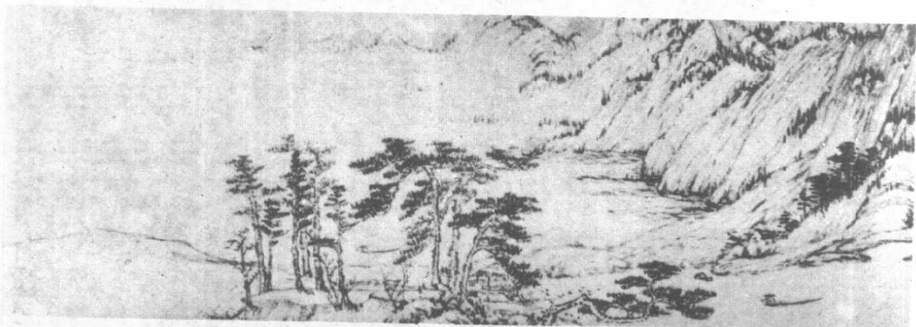


图 281　元　赵孟頫　秀石疏林图卷

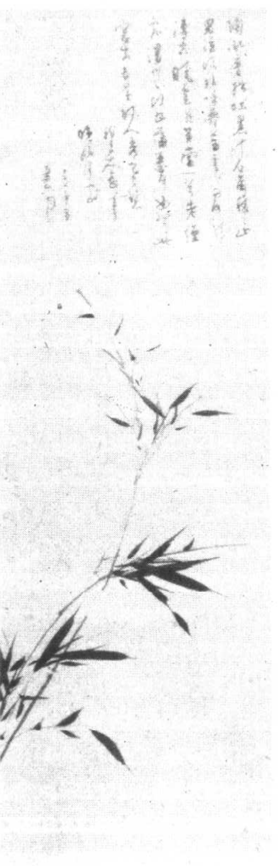
图 282　元　黄公望　富春山居图卷(部分)







图二八五　元　倪瓒　渔庄秋霁图轴



图二八四　元　吴镇　筼筜清影图轴

图二八三　元　吴镇　渔父图轴



图 286　元　王蒙　春山读书图轴

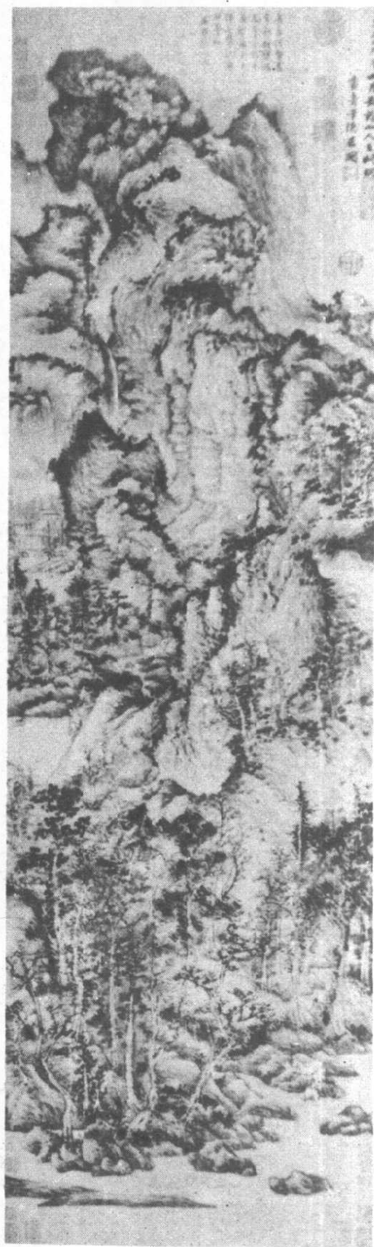


图 287　元　王蒙　青卞隐居图轴



图289　元　王冕　墨梅图



图288　元　王渊　花竹禽雀图轴



图 290　元　永乐宫三清殿壁画(局部)



图 291　元　永乐宫纯阳殿壁画锺离权度吕嵓(局部)



图 292　北魏　河南登封嵩岳寺塔

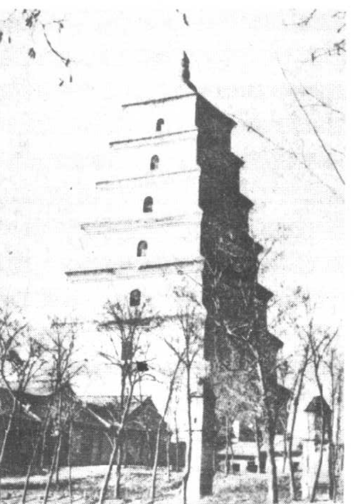


图 295　唐　西安大雁塔



图 296　辽　山西应县佛宫寺释迦塔

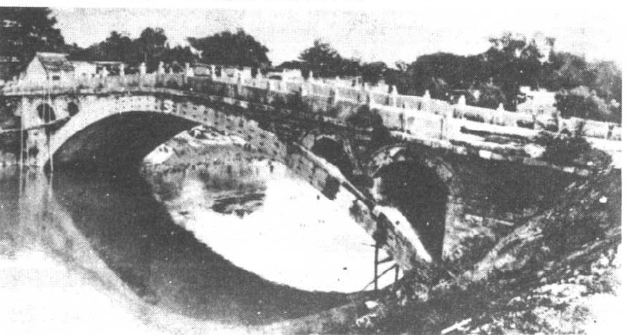


图 293　隋　河北赵县安济桥

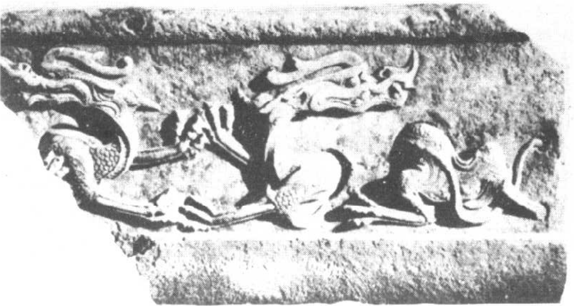


图 294　隋　安济桥石栏板浮雕



图 297　唐　五台山
佛光寺大殿塑像

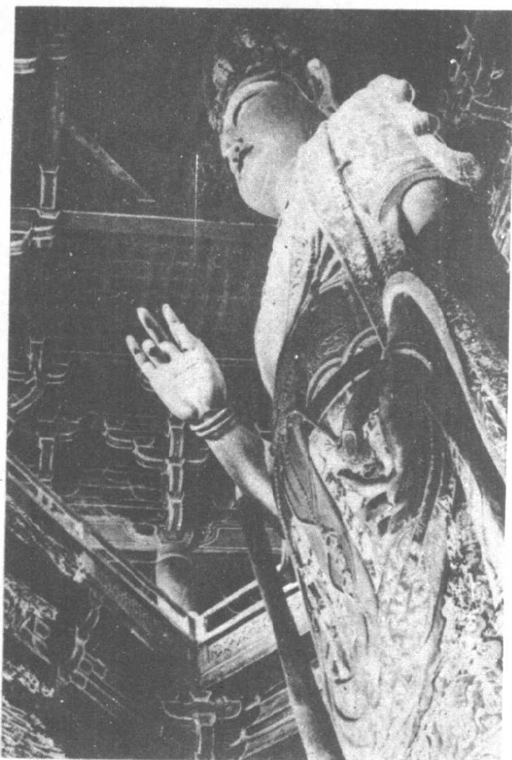


图 298　辽　蓟县独乐寺彩塑十一面观音像



图 299　宋　晋祠圣母殿彩塑宫女像

图 300　宋　山西太原晋祠鱼沼飞梁

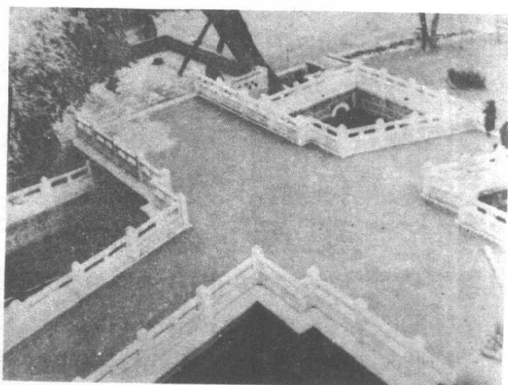




图 301　宋　江苏吴县甪直保圣寺彩塑罗汉像之一



图 302　辽　大同下华严寺
薄伽教藏殿彩塑菩萨



图 303　宋　长清灵岩寺彩塑罗汉像之一(局部)



图 304　元
晋城玉皇庙彩塑二十八宿像之一(局部)

图 305　元　北京居庸关
云台券洞内四天王像之一(浮雕)





图 306　宋
越窑刻花莲瓣瓶

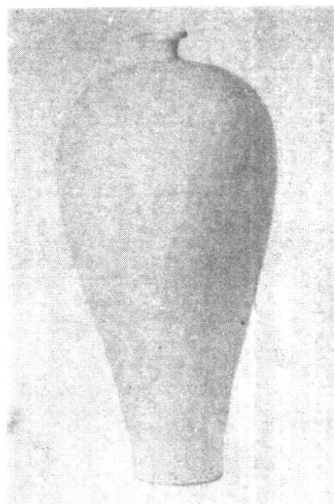


图 309　宋　定窑刻花瓶

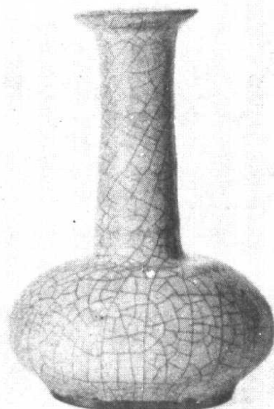


图 307　宋
哥窑弦纹瓶

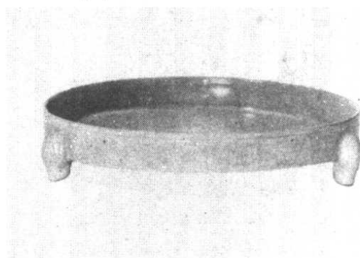


图 310　宋　汝窑洗

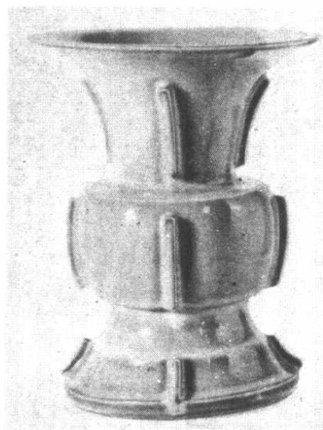


图 308　宋
钧窑出戟尊



图 311　宋
耀州窑刻花瓶



图 312　宋　黑釉雕剔花卉罐

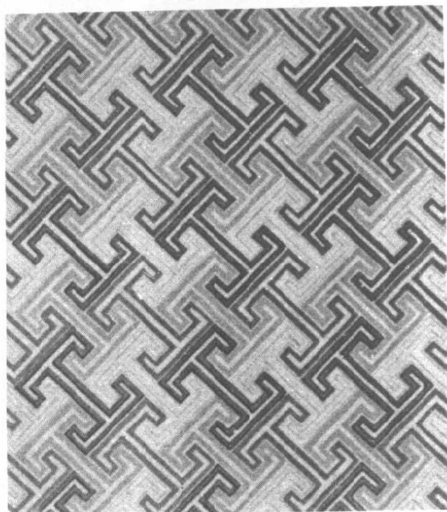


图 314　宋　盘绦锦



图 313　宋　白釉黑彩牡丹瓶

图 315　宋　紫地鸾鹊穿花缂丝



第六章 明清时代的美术

第一节 概　　况

公元一三六八年朱元璋在南京即帝位，建立了明朝，成为中国历史上又一强盛的大帝国。明朝至公元一六四四年为李自成率领的农民军所推翻，前后共二七六年，其间中国社会经历着重要的变化。

明朝初年恢复和发展农业生产的措施，如奖励开垦、兴修水利、推广种棉、免租减税和发给种籽等，收到很好的效果，到公元一三九三年全国耕地面积达到八五〇万顷。明朝并且丈量全国田亩，普查人口，清查了豪富们隐瞒的大量土地，打击了豪富的势力。在明初七十余年中人民生活比较安定。

手工业和商业发达的结果，使城市更加繁荣。北京、南京以外全国有三十多个城市，大多分布在沿海和长江下游。对外贸易也发展了，永乐时郑和率领舰队七次下南洋，远达非洲东岸，促进了中国和南洋群岛在经济文化方面的交流，奠定了华侨会同当地居民开发这些地区的基础。明朝中期以后，中国不仅和南洋有经常的贸易，并且和欧洲也有了直接的海上来往，欧洲的商人和传教士相继来到中国。意大利传教士利玛窦和其他传教士把欧洲的文化带来中国，和中国学者建

立了友谊。

明朝为了加强北边的防御，用砖石改建了东起山海关西至嘉峪关，全长五千多里的长城，成为世界上著名伟大的建筑工程。此外，并且修筑了沿边各州镇的砖城。明朝在东南沿海一带也受到日本海盗的侵扰，但是中日商业上和文化上的交往也还是很频繁的。

十六世纪时，大明帝国急剧地趋于崩溃。除了东南和西北的边患以外，由于中央的军政大权落入皇帝亲信的宦官之手，政治黑暗，官吏贪污，统治阶级内部的矛盾非常尖锐。皇帝派到各大城市勒索敲诈的宦官，危害人民，破坏城市工商业的正常活动。在十七世纪终于爆发了农民大起义，农民起义军从陕北迅速发展到全国，并提出"贫富均田"的口号，公元一六四四年李自成进入北京，推翻明朝的统治。

十七世纪初，在中国的东北地区女真族的满洲人在杰出的领袖努尔哈赤的统率下，组织成一个强大的军事力量，并逐渐扩大占领到整个东北和内蒙古一带，公元一六三六年自称为"清"，并乘公元一六四四年李自成进入北京时，在明朝大将吴三桂的勾结下进入山海关，占领了北京，开始征服了全中国的行动。

汉族人民英勇地坚持抵抗清兵，其中有史可法、郑成功和保卫西南达十三年之久的李定国等英雄人物，李自成部下的农民军和扬州、江阴、嘉定等地的人民群众的壮烈牺牲是历史上可歌可泣的英雄事迹。

清朝的统治，大体上承袭了明朝的旧制。中央集权比明朝更甚。对于被征服的汉族及其他各族人民采取严格的高压政策。在全国各地驻扎着八旗军队，同时又屡兴文字狱，钳

制汉人的反清思想，对于土地则放手掠夺。但是在统一的政权下，共同的政治命运使中国境内各族人民的关系更密切了。中国境内各族人民反抗清朝统治的斗争一直没有停止，乾隆间，王伦起义于山东，甘肃的回民、湖南的苗民相继起义。嘉庆年间白莲教、天理教的起义蔓延川陕鄂诸省，各种教徒的起义相继不断，到道光帝的末年终于爆发了规模巨大的太平天国革命。

在清朝初年，农业得到恢复，手工业和商业的继续发展，鼓励了农业上经济作物种植，十八世纪出现全国普遍的繁荣，到了十九世纪中期全国人口有四亿多。在鸦片战争爆发以前手工业和商业非常发达，金、银、铜、铁、锡、铅、水银、丹砂、雄黄的开采都有相当数量。广西的矿厂之大者劳力不下万人，广东的制茶厂使用工人也多到五百人，道光年间广东有二千五百个纺织厂，共拥有工人五万。江南是丝织业的中心。南京一地织锦缎机就有五万张，大的工场可以有织机五六百张。此外，四川的织锦，山西的绢布，山东、河南的棉布都是当时有名的手工业出品。萌芽状态中的资本主义比明朝有进一步的发展。

欧洲的资本主义在十八世纪开始侵入全世界的各个角落。中国和欧洲各国的商业贸易引起清朝统治者的恐惧，清朝采取了闭关政策，只允许在广州一地通商，并只许通过指定的公行，所谓广东十三行才能进行交易。思想落后的清朝统治者用这种闭关政治压制了中国资本主义萌芽的成长；而同时在外国侵略者的武装面前又无力保卫自己的正当权利。公元一八四〇年爆发了鸦片战争，英国侵略者用武力打开中国的大门，此后，中国开始沦入半封建半殖民地的状态。

明清时代在文化上也有一些新的成就。

哲学思想中的程朱派理学到明朝中叶已非常腐朽，而为提倡知行合一的王阳明学派。王阳明的学派影响很大，但在明末清初，无论是赞成程朱的顾炎武或者赞成陆王的黄宗羲都一致重视经世致用，并亲自参加了人民的抗清斗争，他们的学说在根本精神上带有进步的民主倾向，而和空谈内心修养的理学已大不同。明末清初的王夫之是一个伟大的思想家，他的唯物主义思想带有初期资产阶级学说的色彩。

同样也是反映了唯物主义思想的是当时对于科学技术的研究。例如宋应星的《天工开物》系统地叙述了各种农作物及手工业品的生产知识和生产经验。徐光启的《农政全书》广泛地研究了农业生产的各种问题，以及养蚕和饲养家畜的技术。在这一类科学技术著作中最有价值的是李时珍的《本草纲目》给我国历代的药物研究作了一次总结，成为当时世界上最进步的著作。此外，中国学者热心地和外国传教士合作介绍西洋的天文、数学、历法、器械，地理、生理等。这些文化上的新风气和当时资本主义经济因素的成长有关。但顾、黄、王等人的带进步而民主的倾向的哲学思想在清朝初年受到压制。加以清初的帝王大力提倡有助于其统治秩序的理学，思想界出现了人为的逆流。学者们被迫避开现实问题而从事古代典籍的整理与考据，对于历史资料的订正有很大贡献。

明清文学方面成绩最为突出的是戏曲小说和其他各种文学。适应着城市的繁荣和市民的需要促成了通俗文学的发展，明代施耐庵的《水浒传》，罗贯中的《三国演义》，吴承恩的《西游记》，清代曹雪芹的《红楼梦》，吴敬梓的《儒林外史》等长篇小说和“三言”“两拍”等短篇小说集，《牡丹亭》、《桃花扇》、《长

生殿》等戏曲以及各种民间曲调、地方戏曲中的不少优秀作品，都从各个方面反映了封建社会末期的社会生活和矛盾，和人民群众有密切的关系，具有强烈的人民性和现实主义精神。

明清美术一方面恢复南宋时代画院的画风，被称为院派和浙派的画家处于最显著的地位。但由于社会的原因，以苏州为中心地区的画家逐渐博得士大夫的更大的重视，元代画家的影响因而取得了支配的地位，同时也出现了形式主义的绘画理论，清朝初年还产生了与这种理论所支配的画风相对立的崇尚个人性格表现的画风，这种新的画风进一步开辟了花鸟画的领域。在十九世纪初叶花鸟画更汇合了书法上反对台阁体提倡碑学的新风气，而形成富有生命力的新风格。

民间的绘画艺术，如版画插图、木版年画等都有重要的发展，在人民生活中占了重要的地位。

明代的雕塑艺术也有一定成就，除了佛像有恢复唐代作风的倾向外，罗汉像和神仙像更接近生活，明代的雕塑艺术仍尚待进行全面研究。清代的喇嘛教雕塑是独立的学派，有非常优秀的作品。明清的工艺雕刻发挥了中国工艺家的最大的想象。

明清的工艺美术，陶瓷、丝织、漆器等都在技术上有不断的创造。民间工艺和官廷工艺形成明显的对比。

明清建筑仍保持宏伟的气魄，北京故宫和其他皇家的建筑体现了中国人民在建筑艺术方面的丰富经验。风格优美的民间建筑也还保存了众多的研究资料。

在美术史的研究中，清代学者在整理纂集及校订考据历史资料等方面，作了不少工作。康熙年间编纂的《佩文斋书画谱》和《古今图书集成》中有关绘画、建筑和工艺的部分都有丰

富的文献材料。明清以来书画著录的书籍是今天研究绘画史的重要依据。乾嘉年间及其以后的考据学，特别是金石学如青铜器、汉画像、历代石刻的研究具有很高成就。在美术史研究中应给予足够的重视。

第二节　明代绘画诸流派

一、明初的画院

明代初期，建立了新的政权的朱元璋也恢复了有悠久传统的御用画院。画院在宣德、成化、弘治年间（十五世纪）最为发达。明代画院和历史上的画院的职能相似，他们曾绘制宣扬君臣伦常关系的作品（如在文华殿画《汉文帝止辇受谏图》及《唐太宗纳魏征十思疏图》），曾绘制宗教画及帝王贵族的肖像及行乐图，也创作山水和花鸟题材的作品。旧日的记载中常认真地谈到他们受到皇帝的宠遇（给予锦衣千户、百户、指挥、镇抚等武官的职衔），或受到意外的打击（如戴进画《秋江独钓图》中钓鱼人着红袍。红袍为明朝官服，因而使嫉妒者得到挑拨的藉口，指为违反典制）。从过去的记载中也可以看出山水画和花鸟画在画院中受到很大的重视。

留下了名字的明代画院画家约七十余人。洪武年间，画家赵原、周位、盛著都因故被杀，过去记载中特别强调朱元璋的峻酷。永乐年间画道释人物的蒋子成，擅长黄筌体的边文进，画虎的赵廉共称“禁中三绝”。当时其他名手也很多，如范暹长于花果翎毛，郭纯、卓迪擅长山水，陈撝善写照。明代画院以宣德时期最盛。宣德、成化、弘治诸朝的画院被认

为可以与宋代宣和绍兴时期相比。这三朝的皇帝也都爱好绘画。宣德时期画院的名家有擅长北宋风格水墨山水的谢环，属于马远系统的倪端，工人物、花鸟、山水的商喜，精于楼阁及金碧山水的石锐，出自夏珪、吴镇的周文靖和兼得郭熙、马远两家之长的李在，还有被称为明朝第一而潦倒终生的戴进。成化弘治年间有著名的画家"画状元"吴伟和花鸟画家林良、吕纪，善山水草虫的钟钦礼，被弘治称为"今之马远"的王谔，人物画家吕文英等。正德年间有山水画家朱端，明代画院到正德以后渐渐消沉。

画院中的风格主要的是在南宋画院马远、夏珪的传统支配之下，画家都有自己的专长，或山水，或花鸟，或人物，但同时也往往有多方面的才能。兼善各种题材的画家在画院中并不罕见，而这也是南宋画院的传统。

画院的花鸟画也有重要的创造。边文进（字景昭）作妍丽工致之体的花鸟（图316），其后则有吕纪敷色绚烂的工笔花鸟（图318），他们的作品也都有自己的活泼新鲜的意趣。而在技法上也有了自己的创造的是范暹、林良的水墨写意花鸟，放笔纵墨，如意挥写，是中国绘画水墨技法的表现能力继南宋末梁楷、法常之后又一次的发展（图317）。

二、戴进、吴伟等浙派画家

明代绘画中的浙派以戴进、吴伟开始，至谢时臣、蓝瑛而终。浙派和画院是明初至嘉靖时期最有力量的画派。

明代前期的绘画，尤其是山水画，不仅画院，在画院以外也是为南宋画院马远、夏珪的作风所支配，戴进是这一时期画坛的中心人物。

戴进字文进，浙江钱塘人，因而在他的影响下的画派就称为"浙派"。戴进的山水画得前代诸名家的长处，追随李唐、马远的画法，并且长于神像、人物、走兽、花果、翎毛。他表现神像的威仪，鬼怪之勇猛，在衣纹及色彩处理上的熟练程度可以与唐宋诸大家相比。他尤其精于临摹古画，可以达到乱真的程度。

戴进用斧劈皴画水墨淋漓的山水（图319），画人物用铁线描，间而用兰叶描；他又稍变兰叶描，创造了蚕头鼠尾，行笔顿挫有力，丰富了人物画的水墨表现技法。

戴进以后，吴伟和陈景初更助成了戴氏的影响，而特别是吴伟以健壮奇逸的笔墨风格成为当时非常引人注意的画家（图320）。吴伟，字次翁，江夏人。记载中常称道他的笔墨的纵恣挥洒，自由奔放。如说他好饮酒，一日正醉，忽奉皇帝诏令入宫作画，他跪翻墨汁，信手涂抹。他又曾在朋友家，取莲蓬濡墨印纸上，人都不知他的意图，而最后画成捕蟹图。又说他画人物出自吴道子，纵墨不甚注意，而奇逸潇洒动人。又有书上说他"临绘用墨如泼云，旁观者甚骇，俄顷挥洒巨细曲折，各有条理，若宿构成"。可见吴伟运用笔墨的熟练。

吴伟之后，有一些画家追纵他的作风，如张路和蒋嵩。他们也被称为"江夏派"，作为"浙派"的一个支派，而与浙派的劲拔精简者微有不同。张路，字平山，大梁人，擅长人物，被评为学吴伟"不得其秀逸处，仅有遒劲耳"（王世贞《艺苑卮言》）。张路也兼工山水鸟兽花卉。蒋嵩，号三松、金陵人，好用焦墨枯笔，其他浙派的画家还有戴泉（戴进子）、夏芷、夏葵兄弟、仲昂、陈玑、汪肇、郑颠仙、张复阳、钟钦礼等人。张路、蒋嵩在当时虽然为时人所喜，但也很遭非议。明末清初

的许多评论家一致指责他们行笔粗莽，多越规度。指责他们为"狂态"，为"邪学"。

蓝瑛，字田叔，浙江钱塘人。他虽然被称为浙派，但其画风和蒋嵩、张路完全不同，而更接近黄公望。他的山水画初年秀润，晚年苍劲(图321)；并能作人物写生。蓝瑛之后也有一些追随者，但没有很显著的表现。谢时臣，字樗仙，吴县人。他得戴进和沈周两家的笔意，虽属浙派也已离开浙派本来的面目。蓝、谢两人正足以说明曾风靡一时的浙派最后是被"吴派"压倒了。

"浙派"和明代画院的绘画，沿袭了南宋画院的风格，并掌握一定程度的造型能力，所以他们中间有一些很有能力的画家，戴进、吴伟、张路等人都擅长人物画，而为吴派画家所不及。南京昌化寺吴伟壁画罗汉五百尊，作穿崖、没海、神通游戏，报恩寺有戴进的壁画。因而使歌颂吴派的评论家如徐沁不得不叹惋"近时高手既不能擅场，而徒诡曰不屑，僧坊寺庑，尽污俗笔，无复可观者矣"(《明画录》)。浙派画家承继了南宋画院的水墨的造型方法，同样也承继了画面上大量剪裁以突出主题的构图方法，因而他们的山水画很多被当作了南宋时代的作品。虽然实际上浙派的画家没有按照时代生活的要求，进一步发扬过去画院的认真认识生活并分析生活的创造性传统；然而，无论画院或浙派画家都注意到表现生活内容的重要，他们的作品中甚至有一些有很高的艺术价值。例如有两幅题为夏珪的作品：《长江万里图》和《渔父图》。

《渔父图》极其生动真实地表现了渔父们江上的各种劳动生活。这一失落了名字的有才能的画家所创造的富有生活特点的渔父的形象给人以难忘的印象。

《长江万里图》更是古代绘画中的一件重要的作品。其重要性在于巨大的主题，高度概括的表现方法和简洁的艺术形象，充分说明有悠久传统的中国绘画艺术的独特性和创造性。

过去评论家对于"浙派"的非议主要从笔墨风格上着眼的。

三、吴派的沈周、文征明及唐寅

自元朝以来江南苏州一带，就成为士大夫的艺术得到繁荣的重要地区。很多士大夫以诗人画家的资格出现，并且也产生了一些收藏家和有招徕同好的豪兴的东道主。他们传播着自己的政治观、人生观和美学观，并且成为他们那一阶级中的理想人物。在江南地区的工商业比较发达的基础上，他们的活动更刺激了一些与艺术有关的行业，例如：古书古画的交易，古画的仿制、临摹、修补和装裱，以及木版印刷和漆、铜、牙、玉等各种手工业。因此，江南苏州一带成为反映此一阶级思想意识的各种艺术活动集中的地区，在过去数百年中是天下瞩目的"文人荟萃"之地。

苏州地区在明代初年，继元代诸画家之后，产生了更多的山水画家，他们大多在技法上和风格上追随着元代的名画家。如赵原、徐贲、陆广、张羽、陈汝言、王绂、金铉、马琬、刘珏、杜履、姚公绶、俞泰、王一鹏等人。只有少数画家是追随马远、夏珪的作风的，如画《华山图》的王履和职业画师周臣。吴派的名称这时也还未成立，甚至沈周、文征明、唐寅等倾动天下的名画家出现以后，他们也不完全合乎后来所望"吴派"的标准。他们在继承董巨和元代诸家画风的同时，艺术上也深受马远、夏珪的水墨山水和赵伯驹、刘松年的青

绿山水的影响。他们的长处并不拘于"南宗"绘画的范围。

沈周（公元一四二七——一五〇九年），字启南，号石田、长洲人。文征明（公元一四七〇—— 一五五九年），原名壁，以字行。更字征仲，号衡山，长洲人。唐寅（公元一四七〇—— 一五二三年），字伯虎，号六如居士，吴县人。都是士大夫的身份，能诗善画，这是和浙派之为职业的画家很大的不同。他们本来有得取功名爵禄的条件。但却一生闲居，从事"诗画酒娱"的生活。文征明曾一度入京作官，最后得了不愉快的结果回来。唐寅中了解元，也没有得到腾达的机会。他们都是对于厕身明代中叶以后官僚政治的勾心斗角的腐朽生活中深深感到自己的无所作为，而怀着退避的心情，安于自己恬淡闲静的生活。但实际上如他们在诗画中所描述的安静生活是很难保持的，例如倭寇就曾不止一次骚扰过文征明居住的地区，在他的诗和画中看不见丝毫的反映。他们的善良的懦弱的生活感情，有别于同一时期另一些地主阶级的贪婪和残暴，并且在对比之下应该认为是高尚的；他们的山水画反映了他们的生活态度，也反映了他们的美学观点，而都是为那一时代的历史条件所制约。他们的山水画和短诗，虽取材狭窄，但都表现出一定的情绪和真实的感受。

关于他们的生活和艺术，过去记载中特别称道沈周的宽厚。有人仿作了他的作品，他也不拒绝在上面署名，他不歧视来求画的"贩夫牧竖"等不登"大雅之堂"的人们。沈周运用中锋秀颖的粗笔，产生圆深挺健的效果。他一直是以笔墨变化出入于宋元名家而享有盛誉。人们称赞他模仿董源、巨然、李成特别有心得，称赞他晚年游艺于黄公望和吴镇。沈周有青绿工致的一体，但流传作品很少。他的诗歌达到一定的水

平，卓然成家。沈周的作品流传于世及见于著录者数量很大，《庐山高图》为其中年时之代表作(图322)。他的画卷中有根据实景创作者，如《虞山七星桧图卷》及《两江名胜风景图册》，在构图上都很有独创性，能够突破生活现象的限制创造出富于绘画效果并阐明一定主题的画面。

文征明的绘画学自沈周，文学学吴宽，书法学李应桢，都是当时的名家。他的画据说得到了郭熙、李唐、赵孟頫的笔墨的长处，设色浅淡风格秀丽，细致温雅，被认为有翩翩文雅之趣。他和当时苏州很多名流有密切交往，和祝允明、唐寅、徐桢卿共称"吴门四才子"。他在苏州成为"风雅"的中心人物，据说达三十年之久。文征明和其他画家一样，他们的作品拥有一定的市场，文征明老年时候车马盈门，求画的绢和纸在桌儿上堆积如山，一张画画成出门，市上立即出现赝本，有很多人仰仗伪造他的画为生，人们崇拜他的作品的"书卷气"。文征明作品传世者也很多。画面效果大都很纤美精致。

唐寅，过去称他"赋性疏朗，狂逸不羁"。他镌一印章，自称"江南第一风流才子"。他的山水，得李唐、刘松年的皴法，而秀润缜密别有一种表现效果(图324、327)。他特别擅长人物仕女、楼观、花鸟。他的着色山水被称为"院体"。

沈、文、唐及其他成化嘉靖年间的"吴派"画家，人数已经很多。所表现出来的共同特点，主要的有二：一是在出身上大多为士大夫，一是在艺术上都重视画面的笔墨效果，所谓"气韵神采"，并追求着一种被认为风流蕴藉的风格。这一时期的以"吴派"为代表的文人画把艺术风格的表现当作绘画艺术的重要的目的，而相应地对于艺术反映生活的职能有一定程度的轻视。他们在用墨的干湿浓淡，运笔的轻重缓急等

技术上获得很多经验。

他们的艺术上的弱点特别表现在他们以后的某些吴派画家身上。隆庆、万历、崇祯（公元一五六七——一六四四年）时期是吴派人才最盛的时期，这时的文人画家著名的有陈淳、陆治、王问、文彭、文嘉、文伯仁、钱穀、周天球、陆师道、徐渭、项元汴、孙克弘、莫是龙、董其昌、陈继儒、李日华、程嘉燧、米万钟、文从简、邹迪光、王思任、张瑞图、李流芳、黄道周、王铎、王时敏、杨文骢、项圣谟、祁豸佳、宋旭、顾正谊、李士达、盛茂烨、赵左、沈士充、吴振、王建章、张宏、卞文瑜、邵弥等人。这些画家虽然各人艺术成就各有高下不同，其中一些人看来是十分缺乏生活基础的。

他们艺术的范围有很大的局限性。这首先表现在题材的狭窄。除了少量的花卉以外，一般地都是一些习见的山和树，取景角度和在绝大多数的作品中是互相重复、类似的。其次也表现在作品中体现的思想感情的贫乏，一贯地是重复前代山水画家和诗人已经发现的诗意和情调。这些感受虽可能是他们自己真正有的，然而不是完全新鲜的。他们的艺术思维的局限性也表现在艺术手段和方法的单调。景物的选取和构图技巧一直陷在传统范围中。

但是，沈、文、唐等人的一些长处也有被他们以后的吴派画家所加以发扬的。例如为争取表达富有诗意的主题所作的努力和水墨花鸟画的创造。

沈、文、唐诸人的作品中都有意地阐明一定的主题，如下列一些常见的作品：文征明的《江南春图》（图323），唐寅的《风木图》，周臣的《北溟图》（图325）都有一定的艺术效果。在这一方面尽了更大的努力的，例如文征明的侄子文伯仁和明

末的一位画家李士达，都因为加强了笔墨的造型能力和善于运用传统的构图技巧而有新的成就，他们的成绩显著地代表着吴派山水画中现实的倾向。文伯仁的《四万图》为万壑松风、万竿烟雨、万顷晴波、万山风雪等四种情景，创造了富有感染力的画面。其他画家有些结构紧凑的小幅也有动人的效果。

四、仇　英

仇英，字实父，号十洲，太仓人。他作为一个山水画家，擅长的是青绿山水，和唐寅同被称为"院体"。他在青绿山水方面的成就为当时人重视。甚至最轻视青绿工笔山水的董其昌也说他是赵伯驹后身，沈周、文征明也未尽其法。所以他和沈、文、唐并称为明代四家。——但是仇英的历史地位不止于此。

仇英是苏州地方临摹古画的名手，也是此一行业的代表画家。他和唐寅、沈昭同师周臣（号东村，吴人）。他画仕女、鸟兽、台观、旌辇、车仗、城郭、桥梁完全追摹宋代画院。临摹古画的行业在中国绘画史上有重要地位。他们和另一些职业画匠是有密切联系的：灯画、扇画、版画以及其他形式的风俗装饰画，是民间绘画的不可忽视的部分。它们以生活的内容和绚烂的色彩适应群众的要求。

仇英仿制的前代作品尚难断定其中有多少是他自己的创造，但可以确定的是他除了临摹以外，也的确曾根据前代的作品进行了自己的创造。他的有名的作品，例如五丈长的《子虚上林图卷》，画了九溪十八洞主及东、西、南、北，各边地部族的《诸夷职贡图》，临摹李昭道原本，画出了海岛潋滟，村树晶莹，参差缕分，如出幻景的《海天落照图》，青绿重彩烘

染雪景的《剑阁图》（图326），仿李昭道界画精工的《仙山楼阁图》等过去都很受人称颂。

有一些明代苏州的敷彩的人物故事画就被当作了宋代的作品。然而，就是被订正为明代的作品，其艺术价值也不能抹煞。例如常见的《天籁阁旧藏宋人画册》中有多幅历史故事画，在表现上有一定程度的成功。其中一幅《书房图》讽刺了代表封建教育的学塾，有突出的意义。又如常见的《汉高祖入关图》，这幅画用长卷表现了楚汉相争的时候汉高祖已入咸阳，而项羽方抵达潼关，以极大胆的方式处理了潼关到咸阳的地理空间，而歌颂了刘邦的具有伟大历史意义的胜利。同时，画家在热烈的军事场面的一角又穿插山中的樵夫和树下牧马的老兵，在咸阳宫殿中刘邦正在处置被掳的宫女等细节。

仇英和他的同行的摹制品中保存了研究古代人物故事画的重要材料。

五、明代写意花鸟画的发展

明代前期，画院画家林良等人已经运用水墨创作写意的花鸟。沈周、文征明和唐寅的花鸟画在艺术上也有突出的创造，特别是沈周等人的水墨花鸟画。他们运用水墨技法描绘花鸟虫鱼，草草点缀，情意已足。徐渭（字文长，号青藤）、陈淳（字道复，号白阳山人）的水墨花鸟画是林良、沈周以后的重要发展。徐渭、陈淳的作品，一花半叶、淡墨欹豪，疏斜历乱，形神兼备，在运用水墨和构图方面都有新的创造（图328、329）。

和陈淳同为文征明的门徒的陆治（字叔平，号包山）以傅色工致秀丽的花鸟画博得声誉。他的画法虽用勾勒，但不拘

板，而富有生意，明朝人认为他和陈淳是可以并列的大家。

王世贞曾评论陈陆两人道："胜国以来，写花卉者无如吾吴郡，而吴郡自沈启南后，无如陈道复、陆叔平，然道复妙而不真，叔平真而不妙，周之冕似能兼撮二子之长。"

周之冕，字服卿，号少谷，长洲人。被称为善写意花鸟，最有神韵，设色亦极鲜雅。据说他家畜有各种禽鸟，详悉其饮啄飞止之态，所以动笔有生意。他所创的一体，称为"钩花点叶派"，是既象黄氏体的工笔而又象水墨花鸟的写意，所谓"兼工带写"的方法。

周之冕的钩花点叶体，和林良的写意派，边文进的黄氏工笔一体，因描绘方法上的差异而成为明代花鸟画的三大系统。

第三节　明清之际的绘画

一、明末的吴派画家及董其昌

吴派自嘉靖以后成为最有势力的画派，出现很多画家。而至万历、崇祯年间吴派又复区别为松江（董其昌）、华亭（顾正谊、莫廷韩等）、云间（沈士充、陈继儒等）、苏松（赵左、蒋霭等）各派，吴梅村曾为明末吴派的名画家作画中九友歌。"画中九友"为董其昌、王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥。而自王时敏、王鉴以后，由云间派中又分出娄东派。这些分支的画派主要的区别是在董源、巨然、黄公望、倪瓒诸前代画师的笔墨之间各有所偏好，因而在笔墨的运用上各人有所不同，互相区别为不同的派别，具体地说明了那一时期对于笔墨等形式因素的重视。

对于形式的因素的重视也是长期养成的。而最后作为有系统思想提出的是董其昌的"南北宗论"。

董其昌(公元一五五五——一六三六年),字玄宰,号思白,华亭人。官至礼部尚书。他的书画有很多崇拜者,有的书上这样推崇他:"其昌山水树石,烟云流润,神气具足,而出以儒雅之笔。风流蕴藉,为本朝第一。"(图330)

董其昌关于绘画艺术有许多片段的言论,但他的最有代表性的,最能表明他的绘画思想的是"南北宗"的理论。下面便是其一:

"禅家有南北二宗,唐时始分;画之南北宗,亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子(思训、昭道)着色山水,流传而为宋之赵幹、(赵)伯驹、(赵)伯骕,以至马(远)、夏(珪)辈;南宗则王摩诘(维)始用渲淡,一变钩斫之法,其传为张璪、荆(浩)、关(同)、郭忠恕、董(源)、巨(然)、米家父子(芾、友仁)以至元之四大家。亦如六祖(慧能)之后有马祖云门、临济儿孙之盛,而北宗(神秀)微矣。要之,摩诘所谓'云峰石色,迥出天机,笔思纵横,参乎造化'者。东坡赞吴道子、王维画壁,亦云:'吾于维也无间然。'知言哉!"——"南北宗论"其内容主要是:①山水画自唐代以来就分为南宗和北宗。②南宗高于北宗。③绘画艺术发展史上最根本的问题是形式的因素(皴法、线纹、水墨渲染,着色等)的承继与演变。

认为山水画自唐代以来就按照笔墨技法的风格已经自行区别为对立的两派是不符合历史上的真实的情况的。王维在唐代并没有能够居于那样重要的地位以至于与李氏父子并立。而且历代山水画在用笔的方法上也不是有这样严格划分的两派。赵伯驹兄弟的青绿和马夏的水墨也不能并为一派,而

赵幹、郭熙更不宜于(按照董其昌的标准)划归北派。如果把董其昌几次谈到南北宗问题的议论合并在一起看，并与他的好友陈继儒的相类似的意见相比较，可以看出他们排列的南北宗的两派画家人名的系列是漏洞百出的。至于明代的沈、唐、文等人的用笔方法也不是所谓的"南宗正传"，明代其他的评论家早已指出他们和南宋画家(即董其昌所说的"北宗")的密切关系。

"南北宗论"的流行造成很多对于绘画史发展的错误观念。

有人认为"南北宗"的"南宗"发达于长江流域，"北宗"发达于黄河流域，是地域上的南北；也有人认为"南宗"既高于"北宗"就说明南方长江流域的山水画艺术比北方黄河流域更发达。这是董其昌所没有主张过的，也是缺乏根据的。在董其昌的理论中所提到的"南宗"画家：王维、荆浩、关同、李成、郭熙、米芾都不是长江流域的，而赵伯驹兄弟、马、夏等"北宗"画家都反而是活动于南宋的杭州。由董其昌所说的"南北宗"而引伸出的地理环境决定论是出于对中国绘画史实的无知。也有人认为"北宗"是工笔青绿，"南宗"是水墨写意，这也是董其昌说法的以讹传讹。

也有人认为山水画的"南宗"或水墨渲淡的山水画是在佛教禅宗思想影响下产生的，这是缺少事实的根据的。在中国古代重要的山水画家中，不曾发现有任何人在思想上接受了禅宗的思想，只除了南宋末年有少数和尚曾画过水墨画。但这些和尚并不是因为在中国绘画史上有过重大影响而留下了名字的，他们之所以被重视是因为他们的作品曾保留在日本的古寺中，成为宋代绘画作品的可贵的遗存。主张"南宗"和

禅宗的思想内容上的联系的不外是在文字上错误地解释了董其昌的原文，董其昌原文只是借禅宗的南北比喻山水画的南北。如果有所指，则是指风格的区别是难以用文字描述的，而与禅宗的"不可言说"有表面上的类似。这可以说是董其昌有意把风格的区别神秘化，以故作玄虚的方法来排除旁人的疑难，但不能认为董其昌就是在主张"南北宗"的区别是在思想内容上与禅宗的唯心论哲学相联系的。

董其昌认为"南宗"高于"北宗"最基本的出发点是反对笔墨技法的造型能力。董其昌捏造历史的实际目的是反对明代的工笔山水人物画家和被称为"浙派"的山水人物画家。因为他们的笔墨技法都还保持了具有相当水平的传统的造型能力，例如他们都能描绘有真实感的人物形象。而董其昌个人及其同流派的作家都和元四大家一样，不能画人物，而只能画"无定形"的山和树。但董其昌的反对不是从造型方面提出的，而是从风格上提出的。他们认为工笔画法的追求物象是"板"、"拘"、"匠气"，青绿着色是"俗"、"火气"，浙派的笔墨是"粗野"、"村气"、"画史纵横气"。

董其昌所提倡的"笔墨神韵"（古代的"气韵生动"的新解释），用他们自己的话，是"虚和萧散"、"不食人间烟火"（陈继儒语），用他们同时人的话，是"清丽媚人"，所以，实际上是一种柔弱的趣味。他的书法也表现了相同的风格。所以，他在绘画中所主张的还不是书法和绘画的用笔用墨在技术上和风格表现上的关联性。但他更提倡一种特殊的风格。

明清绘画（特别是山水画）发展过程中，在固定的题材范围内不断的有意识的形成许多不同的流派，这些流派相互之间是以笔墨表现形式的不同体系和不同风格作为区别的标准

的。它们把绘画的历史过程当作了只是形式的因素（皴法、线纹、水墨渲淡、着色等）的变化与演变，忽略或否认艺术反映现实生活的论点，不是把艺术当作对于生活真实的一种认识形式，而且用这样的思想从事多方面的实践，这种思想对数百年来绘画发展产生了严重影响。

二、四 王 吴 恽

清朝初年最有名的六个画家：王时敏、王鉴、王翚、王原祁、吴历、恽格。简称为"四王、吴、恽"。

清兵入关扼杀了农民起义，勾结官僚大地主征服中国，建立了清朝的统治，在文化方面也采取了种种压迫和欺骗政策。董其昌的流派在清朝统治者的鼓励下流行起来。

康熙皇帝玄烨喜爱董其昌的绘画和书法，乾隆皇帝弘历喜爱赵孟頫的绘画和书法。董其昌的亲戚，太仓王时敏（公元一五九二——一六八六年，字逊之、号烟客）和王鉴（公元一五九八——一六七七年，字圆照），他们的门客王翚（公元一六三三——一七二〇年，字石谷）和王时敏的孙子王原祁（公元一六四二——一七一五年，字茂京、号麓台）成为当时为朝野所共欣赏的中心人物。

他们最大的成就是在运用干笔枯墨的方法方面。元朝画家黄公望、倪瓒最擅长用干笔。明末董其昌提倡以后就成为时尚，以为"艺术绝品"。清代有名的评论家张庚分析原因，认为是"湿笔难工，干笔易好。湿墨易流于薄，干笔易于见厚，湿笔渲染费劲，干笔点曳便捷，此所以争趋之也"。在清初甚至以湿笔为俗工，因而张庚反复地批评了这种不良风气。张庚没有指出这种风气的重要传播者是四王。在清朝初年，特

别是由于王时敏、王鉴和王原祁的关系，善用渴笔皴擦的元代黄公望就被神圣化了。王原祁自以为用笔非常有力，谓笔端如"金刚杵"。从他们的某些作品看，他们的笔墨也有一定的表现效果(图333)，作为前代的艺术实践的经验，也有加以具体分析与整理的必要。他们的作品进一步地放弃了表现内容的要求，与沈周和文征明的重视作品的富有诗意的主题又有所不同；所以他们的作品就明白以"仿大痴"，"临巨然"为题，纯以临摹为宗旨了。四王之中，王翚尤其是临摹的专门家，临摹功夫极熟练，而且最多样。他说："以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。"王翚，这一有才能的艺人就是以此自豪的(图334)。

四王的画风在清代弥漫在北京以皇帝为中心的贵族士大夫社会中间，皇家画院和皇室、大臣都画这种山水画。追随王翚的画风的称为"虞山派"，有杨晋、胡节、徐溶、李世倬、上睿和尚等都成为当时名家。追随王原祁的称为"娄东派"，有唐岱、王敬铭、黄鼎、温仪、王昱等也都是康雍间的名家。乾隆年间，方薰、张宗苍、钱维城等称为"画中十哲"都是娄东的余风。王宸等"小四王"和乾嘉及其以后的山水名手都不出四王范围，四王所创导的风气是和董其昌的绘画思想分不开的。

吴历，字渔山，号墨井道人，常熟人。他所画的山，据说多是作阴面山，林木蓊翳、溪泉曲折，别有一番景致。在用笔方面法宋元，并得唐寅的长处，所以也能独成一家。

恽格(公元一六三三——一六九〇年)，字寿平，号南田，常州人。他是王翚的朋友，他最初画山水，但自觉自己不及，于是舍山水而画花鸟。恽格虽然也受了注重笔墨的思想的影响，

由于花鸟画艺术一直没有丧失创造真实生动的形象的要求，并且一直是要求能够传达最微妙的生命感觉，所以恽格能够在用轻快的笔触、柔美的色彩进行极其细腻的描绘而创造了意态飞动、富有天机物趣的形象的同时，追求着明洁光润的画面效果(图335)。最后这一点特别为他赢得了众多的贵族社会中的群众；并且吸引了众多的追随者，而称为"常州派"，成为清代花鸟画的重要画派。

三、陈洪绶的人物画

陈洪绶(公元一五九九——一六七一年)，字章侯，号老莲，浙江诸暨人。他的人物画的成就在明末清初有特殊的意义。

陈洪绶在少年时就显示出相当的绘画才能。他四岁时曾在白粉壁上画十尺余的关羽拱手立像，当作游戏，十四岁时悬画市中可卖钱。他最初学画于蓝瑛，又曾去杭州临摹府学中的李龙眠七十二贤石刻，闭户摹了十天，因为摹得似而喜，后又十天因摹得不似而更喜。崇祯年间他曾奉召去皇家临摹历代帝王图像，因而得到机会纵观皇家的藏画，使自己的技艺得到更大的进步。他年轻时曾从山阴刘宗周求学，刘宗周是明末的重要思想家，是浙东学派的奠立人，提倡"慎独"，提倡独立的坚强的人格和行动。在刘宗周的弟子中有一些殉国死难，临危不惧的志士，而最有成就的是黄宗羲。刘氏的思想给陈洪绶以影响，所以过去常指出他的性格的"诞僻"，好酒，金钱随手而尽，尤其喜欢为贫不得志的人作画，据说贫士依赖其生活者前后有数十百家。入清以后他改名"悔迟"，生活更为放荡，是他长期积聚的悲愤思想发展到了极端的表现。

陈洪绶的作品为了表现自己的强烈的性格，追求有特殊

表现力的形式。他的人物多经过夸张变形，有的作品，如《屈子行吟图》（图338）深刻地体现了他对于内心坚强而面容憔悴的古代伟大诗人的理解。《水浒叶子》中的一部分也有突出的性格描写的例子（图340）。但有的作品反映了反常的变态的心理，这变态心理是那一痛苦的时代（明朝末年，士大夫无耻堕落，黑暗无能的地主政权的颠覆，最后，来了外族的残暴的血腥统治）的产物，反映了思想上的矛盾而包括了对于其时代的否定与讽刺。陈洪绶不是用真实的描写和揭露的手法来反对那一社会，而是随着社会诸矛盾的发展走上追求怪诞形式的道路。他的独创性和有力的风格都和当时流行的风气处于相对的地位。

陈洪绶的艺术说明在形式主义的包围中，一个极有创造能力的士大夫画家在企图把自己的艺术与现实生活建立联系的时候所走的道路。

四、石涛等山水画家

清朝初年，有若干画家和四王等人走了不同的道路。他们在政治上对清朝统治者持不合作的态度。在艺术上利用传统的形式描写了真实的生活的感情。——其中最有名的是石涛和尚。

石涛（公元一六四一——一七一〇年？），字原济，号清湘老人、大涤子、苦瓜和尚，别名很多，是明朝的皇室的后裔，在入清以后作了和尚。最初住在庐山，中年以后漫游黄山。他在黄山与大自然的长期的接触，使其山水画艺术最后臻于成熟。他晚年长期住在扬州，对于后来的扬州的画风留下影响。他还擅长兰竹花果，笔意纵恣，功力很深而又脱尽窠臼。石

涛的山水画在不大的篇幅中表现他自己的真切的感受和浓厚的爱。由于他的身世，可以设想在大自然中随处激发的强烈的情感是由压抑不住的亡国痛苦转化而来的(图343、344)。

石涛的诗作，特别是画上的题诗有助于说明他虽作了和尚而对于生活仍有极深厚的感情。他的论画的著作《苦瓜和尚画语录》和他的创作一样放出异样的光彩。其主要主张是反对临摹，反对泥古不化，反对把山水画艺术降低为单纯的皴擦点染的笔墨技术。他主张创造；主张写“天地万物”，山川大地的形势，要在山水画中写广大的理想；主张画家用自己的想象深入对象，要能领悟自然事物的形象的丰富的内涵，他强调绘画艺术的创造的意义，甚至从宇宙论的高度来说明在一幅作品中创造一完整的精神世界的重要性。

石涛的山水取景安徽黄山地区的很多，另一在清初很有创造性的画家梅清(字瞿山)，也为黄山创作了充满了郁勃生气的形象(图345)。

这些画家中，朱耷(公元一六二四—— 一七〇五年)号八大山人,同样是富有特色的一个。他是明朝皇室的后裔。明朝覆亡后出家为僧，后来又当了道士，好酒，行动佯狂。写八大山人四字笔画连缀可以认作哭之二字,也可认作笑之二字。在他所擅长的山水花鸟各种作品中，以神情奇特的水鸟最引起人们注意(图341)。和朱耷、石涛在过去共称为“四大名僧”的其他两个和尚弘仁(字渐江)，髡残(字石溪)以及其他有名的明遗民画家们的创造能力都没有达到他们两人的水平（图342、347)。

清初在宗派盛行的风气中，很多画家被以籍贯或居住的城市的关系归为不同的派别,并不完全是由于画风的相似。例

如南京的画家有所谓“金陵八家”画风颇不一致，其中龚贤（字半千）以浓重的笔墨创造了许多效果强烈、富有表现力的画面（图346）。另外，芜湖的萧云从（字尺木）则被认为是新安派的支派姑熟派的祖师。萧云从之突出其他新安派画家（如渐江、查士标等）以上，他绘制的《太平山水图画》（图348）等流露着乡土之爱的风景画。他的一些作品曾被镌刻为版画。

这一些山水画家，在清初画坛上或多或少超出了董其昌和四王的范围。他们在笔墨上与其他诸流派都有联系，但因为他们在作品中坚持了面向现实进行意境的创造这一稳固的传统，他们所努力的艺术实践和主张由于重视生活的根据，所以在最根本的倾向上维护了中国绘画的现实主义精神。在形式和技法上也有了不同程度的创造。

五、明末清初的人物写真及西洋画法

中国的肖像画技术——“传神”在明朝末年有重要的变化。

曾鲸（字波臣，福建莆田人）是明末的传神名家。由于传神任务的特殊，决定了他的发展的是正确刻划对象的要求。曾鲸的重要贡献是他适应了此要求，在中国传统的肖像画技法中吸收了十七世纪传入中国的西洋写实技术。所以记载中称他的画法是：重墨骨，墨骨成后，再加敷彩。所以他的写照妙入化工，俨然如生（图349）。

西洋写实技术的传入开始于明万历年间意大利传教士利玛窦来华时，他们带来文艺复兴时期圣母像的画法，眉目衣纹如明镜涵影，神态欲活，很引起一些有开明思想的人士的兴趣。这时西洋画中千门万户的透视画法也很引起人们的赞

美。

明末清初，西洋传教士来到中国的更多，新的风气日盛，和曾鲸用同样方法的肖像画家如谢彬、徐璋、孟永光、郭巩等也形成了有重要地位的一派。完全古法，用白描画像的日见衰微；受了西洋影响兼用笔墨烘染而不必分凸凹者是另一有重要地位的肖像画派。

清初的西洋传教士中之善画者有郎世宁、艾启蒙、王致诚、安得义等。他们在中国画油画，特别以肖像引起重视。郎世宁用中国传统的水墨法画山水鸟兽，力图接近当时画院中流行的传统风格，由于他们在创造真实感的物象方面有当时一般画家力不能及者，所以他们之中特别是郎世宁在中国绘画中留下一定的影响（图350）。

在康熙乾隆年间从西洋画中吸收阴阳光影之法和透视法而闻名天下者有焦秉贞，他画山水、人物，楼台自远而近，自大而小，不爽分毫，能正确地表现出空间关系。他的名声主要是由于奉康熙的命令画了四十六幅耕织图，为皇帝所称许，并命镂版印赐各大臣（图374）。焦秉贞的弟子中有冷枚、崔镙。此外满洲人莽鹄立，也用西洋写真，纯以渲染皴擦而成，而能作到神情毕肖。

西洋画法之被吸收入中国画，一直在充满歧视和反对的空气中有所发展。特别是写真肖像画，自咸丰道光以后，尤其盛行。中国画中运用了准确的描绘对象和正确的表现空间关系的方法，为不熟习这种方法的人所否定，而认为只是一种特殊的、不够高的风格，并且单纯加之以“俗工”“匠气”的评语，这就阻碍了这些方法的进一步的发展。

第四节　清代花鸟画的发展

一、恽格以外的花鸟画家

恽格的花鸟画风格的明丽之得人喜爱，和他所描绘的花卉品类的丰富，使他开辟一个画派，并被认为是花鸟正宗。

直传恽氏衣钵的花鸟画家有马元驭和恽氏之甥张子畏、女恽冰等人。但马元驭作水墨居多，保持了恽格的笔墨活泼生动的特长。

和恽格的常州派并立的当时有王武一派和蒋廷锡一派。

王武，字勤中，号忘庵，长洲人。和恽格同时，年岁相若，继承明代陈淳、陆治以来传统的画法，钻研前人功力很深，写花鸟信笔渲染皆有生趣。王武的风格不如恽派的细腻柔美，但又有疏朗飘逸的风致。

蒋廷锡(公元一六九五——一七〇二年)，字扬孙，一号西谷，一号南沙，常熟人。是康熙年间以庄重的画风而有广泛影响的花鸟画家。蒋廷锡位至宰相，有较高的政治地位，而与恽格的以布衣终身，王武为中落的旧家子弟不同。蒋氏多作勾勒敷彩，也有类似南田的逸笔写生，但作风大为规矩。蒋氏的作品为皇帝左右的人们所贵重，这也助成了他在艺术领域中的地位和影响，在他之后也蔚然形成一独立的画派。

雍正乾隆年间的邹一桂(号小山，无锡人)是独立于恽、王、蒋派之外的花鸟画家。他的风格较接近蒋廷锡，而以设色明净、清古冶艳著称。他曾著《小山画谱》一书，对于一百一十五种花草和三十六种洋菊的花叶蕊的状态和颜色都作了非常

认真的观察，而记述了其特点。这就使他作为花卉画家，积蓄了丰富的知识，并以之作为基础新创了各种描绘方法。他曾作《百花卷》表现了他的绘画能力，而得到重视。

二、扬州八怪

乾隆时期是花鸟画艺术发展中的一个重要时期。各种画派都有一些能手活跃在画坛上，同时，一些代表着深刻变化的富于个性和新的气息的画家出现了。他们就是所谓的“扬州派”或称“扬州八怪”的一批画家。

“扬州八怪”是汪士慎（字近人）、金农（字冬心）、黄慎（号瘿瓢）、李鱓（字复堂）、高翔（字西园）、高凤翰（字南阜）、郑燮（字克柔，号板桥）、罗聘（字两峰）、闵贞（字正斋）、李方膺（字晴江）等人，其中并不完全是花鸟画家，但主要是花鸟画家（八怪的名字各书也不尽同）。他们各有自己的风格，但有共同特点而与清代初年其他各花鸟画家不同。他们以徐渭、陈道复和石涛的方法，大肆奇逸的笔墨，发挥了个人的创造（图353、354、355、356）。

他们的产生也是由于时代风气的变化。乾隆年间书法艺术在风格意趣上开辟了新的道路，长期以来受朝野上下尊崇的“帖学”，即从王羲之、王献之父子以来书迹汇刻而成的各种“法帖”，人们对之逐渐失掉了信心，转而重视古代的碑碣刻石，而特别是魏晋南北朝楷体初兴时期的刻石。这种石刻笔划间多波磔，很有锋芒，非常遒劲有力，和一向为人喜好的纤弱的已丧失了活力的“台阁体”书法风格完全不同，这种书法风格爱好方面的变化是在时代生活影响下美学思想的变化，是中国绘画艺术中近代画风的开始。

扬州派出现以前的花鸟画派，无论是恽、王、蒋、邹，所表现的艺术风格在基本上是一致的：蕴藉和雅，精工妍丽，笔迹宛转，敷彩柔美。他们在描绘多种多样的花卉的方法上大大开拓了表现的范围，但在艺术风格上是拘囿于象“台阁体”书法一样的传统趣味中。

扬州派的富有个性，突破了传统的美丑界限的风格是带有反正统的异端的意义的，其兴起于扬州也不是偶然的。正因为扬州是距离宫廷艺术风气中心较远的一个商业发达的城市，更容易摆脱社会风气自然形成的束缚。李鱓原来是蒋廷锡的弟子，并曾被吸收入画院，就因为“风格放逸”的缘故不能见容，而成为扬州派的代表画家之一。扬州派的画风虽然有新的意义，但因为这些画家仍是封建社会的士大夫(其中有的是失意的官吏，如郑燮)，虽然他们在作品中表现了自己对于自然事物的体会与认识，并且出现了他们自己创造的新的表现方法，他们的艺术还不可能在技术和风格的创新以外，在绘画艺术中引起更根本的变化。

曾在扬州居住很久的另一花鸟画家华喦（公元一六八二——一七五六年，字秋岳，号新罗山人)，出现在康熙乾隆年间可以认为是代表正统的花鸟画风的最后一个有影响的画家。他的风格被形容为“纵逸骀宕”和“秀逸”。他是扬州派以外的一个对于推进花鸟画艺术的发展作出贡献的重要画家（图351、352)。

三、清末上海名画家任颐和吴昌硕

清代末年上海出现了一些绘画名手，任颐和吴昌硕是其中最杰出者。

成为任、吴的先驱的有萧山任熊（字渭长）及其弟任薰（字阜长）都是擅长人物画和花鸟画的名家。尤其任熊的成就最显著。他追踪陈洪绶的强调个性描写的夸张的表现方法，创作了《剑侠传》等成组的人物形像（图357—361）。

赵之谦（公元一八二九——一八八四年）字撝叔，会稽人，在开展近代花鸟画画风方面是一有力的画家。他精通金石之学，而且长于篆刻。他把篆隶的书法的笔墨运用吸收入花卉画中。而使花卉画的艺术风格直接处于乾隆嘉庆以来的书法艺术新风气之下。

任颐（公元一八四〇——一八九六年），字伯年，浙江山阴人。在同治光绪年间卖画于上海，是一极有才能的画家。他除了人物山水以外，在花鸟方面有极其宽阔的表现范围，而一改恽格以来花鸟画家只长于花卉，少画禽鸟的风气（图362、363）。

吴俊卿（公元一八八四——一九二七年），字昌硕，安吉人，承继赵撝叔、任伯年以来的新风，以金石篆籀之笔入花鸟技法中，被称为"雄健古茂，盎然有金石气"（图364）。他和任伯年共同形成了所谓的"海派"，他们二人被认为是"海派"的先后领袖人物。他们的共同特点是不为一定的成法师承所拘束，而能根据自己的感受和对生活的理解，追求新的表现方法和新的艺术风格。

在海派的影响下产生了今天的齐白石、潘天寿等卓越的花鸟画家。这一富有成就的花鸟画派的生长不能不归功于其最有力的推动者：石涛。同时，也应注意到石涛和清代初年其他画家所开辟的道路，经过错综的发展，最后也出现了优秀的山水画家黄宾虹。这都说明，清代的绘画艺术，虽有因

袭模仿的思想的影响，但在艺术的某些方面仍有所发展和创造。

第五节　明清版画艺术及其历史发展的回顾

一、木版印刷的起源及早期的发展

中国古代发明的印刷术是中国对于世界文化的重要贡献之一。版画艺术是雕版印刷的一个重要方面，曾以多种形式深深植根于人民生活，千余年来成为文化、美术的有力的普及工具。版画艺术包括书籍的插图(有说明作用的图解，特别是技术性的医药、地理等类书籍的插图，以及连环画式的插图和佛经引首扉画等)，年画及其他节令风俗画，以及独幅的风俗画等。版画艺术的密切联系着人民生活及其需要的优良传统，可以从版画和雕版印刷的悠久的历史发展中得到说明。

雕版印刷技术在中国最早开始。象下面这样的历史材料都还是被态度慎重的历史学家所怀疑的：新疆曾出土一页残破纸片，上面有两行残缺不全的文字："…官私…延昌三十四年甲寅…家有恶犬行人慎之…"(延昌三十四年是公元五九四年，是吐鲁番地方古代一个地方政权"高昌国"的年号)看来很象印刷品。又古书上记载隋开皇十三年(公元五九三年)曾下诏提倡佛教，其中"废像遗经，悉令雕撰"曾被解释为雕版印刷佛像或佛经。——这些材料虽有待进一步证实，但九世纪时，雕版印刷已广泛流行的事实则是完全被证实了的，而且那时雕版印刷的流行是为了能够以极大的数量适应人民群

众的需要的。显著的例证是很多史料都谈到了历本和韵书（以注读音为主要目的字典）的刻印。唐德宗时（公元七八〇—八〇四年）冯宿上奏章说每年政府的新历还未颁布，四川、淮南等地出版的历本已满天下，因而请求政府加以禁止（农历要每年计算月长月短以及二十四节气在一年中的排定，古代都是由皇家的天文学家计算，用皇帝的名义颁布施行）。唐文宗在公元八三五年曾禁止诸道州府，不得私置印刷历本的木版的诏令是见于记载的。唐朝末年，江东商人因为贩卖的历本上大小尽各有不同，而引起了争执。唐代历本的实例有敦煌发现了乾符四年（公元八七七年）和中和二年（公元八八二年）的两个残本，此外敦煌也发现五代和北宋时代的历本。中和二年历本是"四川成都府樊赏家"刊行的。四川出版的韵书，在日本和尚宗叡在咸通六年（公元八六五年）带返日本的佛经和其他书籍的目录中，就有唐韵和玉篇各一部。四川在唐代已经成为印刷中心，公元八八三年一个官吏柳玭在成都城东南的书铺里看到雕版印刷的"阴阳杂说、占梦相宅、九宫五纬之流"的迷信书和"字书小学"等字典之类。当时在群众中有地位的文学书也被雕版印刷，如白居易的诗歌由于受欢迎，在浙江一带有印本沿街叫卖，并且人们可以用来换取茶酒。这是白居易的朋友元稹在公元八二四年为他的诗集作的序文中谈到的。五代时候，四川雕印文学书尤其盛行，而特别是当时的新从民间文学中发展起来的词典。也有个人为自己的作品刻书的，如官僚词人和凝及和尚诗人兼画家的贯休都刻印了自己的集子。西蜀的宰相毋昭裔曾刻"文选"和"初学记"，起因是他年轻的时候向人借书不得，于是发愿在显赫以后要刻版印行，让读书人都能很容易的看到。这也说明刻卷帙较伙

的大套书这时才开始。

由以上这些片段的记载可见雕刻印刷在民间最迟自唐代末年，九世纪起已发展起来。刻印的中心有成都、淮南（安徽)、江浙。所刻的书以民间日常需用的日历、字典、诗歌文学和宗教迷信书为多。

唐代雕版印刷的重要实例，也是全世界现存的第一部完整的印本书，是唐咸通九年(公元八六八年)刻的《金刚经》卷子。全卷是七张纸拼成，第一张引首扉画为佛在祇树给孤独园长老须菩提说法图(图365)。这是中国版画史上现存的第一件作品，线纹流利，细致，经文字体笔划也极精美规整，表现出雕刻技术已非常成熟。此一现象之特别值得注意，乃是它可以说明，雕版技术应该在此之前早已开始了。这一幅引首扉画的构图形式成为此后佛经扉画的标准格式。

敦煌还发现有捺印的千体佛像残幅，是墨印的成排的小佛像，再用笔加彩。五代时期的单幅的《毗沙门天王图》和《救苦观世音菩萨图》(图366)制于晋开运四年(公元九四七年)，是敦煌的统治者曹元忠为了祈福而大量印制的。这一些作品和敦煌发现其他印本佛像以及杭州雷峰塔倒坍后发现塞在砖心中的宝箧印陀罗尼经(吴越王钱俶在公元九七五年造)同为版画史上罕见的早期的作品。这些佛教的宣传品之所以雕版印刷也是因为可以达到大量流通的目的，按照佛教的规定，成千成万的传播佛像和佛经是祈福的重要方式。

宗教迷信的书籍和图画书籍雕版印刷流传，是因为在封建社会中，人民的物质生活和精神生活的进步都不能摆脱落后的阶级社会的限制和剥削阶级的统治。由于同样的原因，从五代开始，统治阶级更着手大规模的来利用这一人民创造的

传播文化工具。

五代时，在政治情况不断变化中仍能一贯保持自己的显赫地位的冯道，看到江南和四川来的人贩卖印版的文字，内容很多，但是没有儒家经典，于是在他的倡议下，用官府的力量以国子监的名义印了卷数浩繁的儒家经典共十一种，从公元九三二年开始到九五三年完成。这批经典的版本是雕版印刷历史上有名的五代"监本"。自此以后，历代国子监都把印儒家经典作为自己的工作。

北宋的国子监在汴梁和临安，南宋在临安都进行了雕印儒家经典的工作，金、元则在山西平阳设立了"经籍所"，宋代各地方政府也进行刻书。宋、金、元官府刻书的范围已逐渐扩大，并包括了一些重要的历史书、子书(古代思想家的著作)、文学(诗文集)和技术书(特别是医学和算学)。北宋末年汴梁国子监的书版和工匠被金人掠到山西平阳，南宋末年临安国子监的书版在明代初年集中到了南京。明代官府刻书种类虽更繁多，但特别着重的是四书五经及其注释，科举文章的参考书(如:古文真宝，古文真粹，宣传唯心思想的"性理"的哲学书,等等)。明代分封在各地的皇族藩王也多利用刻书聚集一些文士。康熙、乾隆时期除了刻经史以外，更刊印皇帝的诗文集和用皇帝名义编撰的各种百科全书，乾隆武英殿殿版书共一四七种。

宋代开始的另一根据统治阶级意旨进行的大规模雕版印刷是全部佛经和道经的出版工作。宋初开宝年间在四川雕印了整部《大藏经》,共费时十二年(公元九七一——九八三年),全书共五千多卷,当时并以之赠送朝鲜、日本和越南各国。这部藏经在中国雕版印刷史上很有名，称为《开宝藏》。宋代政

和年间又刊印了全部道教经典：《万寿道藏》五百余卷。宋代以后，金、元、明、清各代都曾屡次编纂并刻印全部佛经和全部道经，其中也有不是直接由皇家主持的，例如有名的《赵城藏》的雕造是金皇统八年至大定十三年（公元一一四八——一一七三年）二十五年间由山西解州天宁寺在民间自行募集而进行的。

在这一些直接为统治阶级所支配的雕版印刷事业中，版式的设计，字型的设计和雕制及印刷的精美而有显著的艺术价值：这些印刷物中也有版画插图，除了科学技术性的图解插图以外就是一些教育性质的插图，例如宋代雕印的《三朝训鉴图》、《列女图》、《营造法式》（建筑术）和《三礼图》（考古学）等。宋代还曾雕印过《耕织图》。

二、宋元时代的版画艺术

版画艺术的繁荣是作为文学书籍的插图，随着文学艺术中大量描写人民生活和人民的思想感情的现实主义的发展而出现的。

在唐、五代的雕版印刷的经济的和技术的基础上，产生了成为宋代商业资本经济活动的一部分的雕版印刷的制作和贩卖。从十世纪到十四世纪，雕版印刷生产的中心地区的汴梁、临安、福建建阳、四川眉山、山西平阳（今临汾），最后是北京。这些雕版印刷中心先后都曾进行印制通俗的有插图的文学书册甚至独幅版画。

北宋初年汴梁的印刷既有五代的规模，而且由于统一了西蜀，也增加了新的力量。汴梁除了印书以外，也已经开始了单幅图画的印刷。熙宁元年（公元一〇七二年）皇帝曾将吴

道子画的钟馗镂版印刷分赠大臣。市街上年节有一般的门神钟馗等印就出卖(七夕有目连经印本发卖)。司马光死后，群众把他的画像刻印出售，有人由此而发财的。也可见图画镂版在当时的汴梁很流行。

靖康之变以后，汴梁的书版和工匠都被金人掠往平阳(又称平水，今山西临汾)，平阳成为金、元两代政府和民间的重要印刷中心，《赵城藏》就是平阳的产品。现存平阳雕印作品中最引起我们注意的是在甘肃发现的《刘知远诸宫调》(宋代说唱文学的重要作品)和两幅版画，一幅《四美人图》上面题字："随朝窈窕呈倾国之芳容。"内容是班姬、赵飞燕、王昭君、绿珠四个古代著名的美人，上面写明"平阳姬家雕印"(图367)。另一幅神像题字："义勇武安王位。"刻的是关羽和关平等五个人的像，写明"平阳徐家印"。《四美人图》是当时很受欢迎的一种装饰画。

四川成都的雕版印刷中心早在九世纪已经形成，其中很多通俗书籍。十一世纪以后，四川的印刷渐聚于眉山，所出的文学作品，如李白、王维、苏轼父子的诗文集和类书在当时很引起注意。

杭州成为雕版印刷的一个重要中心，从五代开始一直未坠。在宋代，除了屡次为政府印制四书五经等以外，也曾印制大量文学作品供应社会一般需要。从南宋中期到元、明之间，杭州有很多书铺的名字保留下来。陈起和陈思的书籍铺刊印的唐人的诗集和文言的传奇故事集在当时销路很广，另外有尹氏书籍铺、贾官人书籍铺也是有名的。杭州书铺在宋元之际，刊印的一些平话小说和戏曲，如中瓦子张家书铺的《唐三藏取经诗话》和《关大王单刀会》、《李太白贬夜郎》、《尉

迟恭三夺槊》等杂剧都保留到现在。临安市上也有印本年画如门神、钟馗等出售。

福建建安(今建阳)造纸业很发达，就现在所知，从十二世纪开始出现了一些书铺，集中在建安的麻沙、崇化两坊。所刊印的书，有把正文和注释合并印成一本，便于阅读的经史古籍，也有为了文人科举需要的一些查阅古代掌故的类书。此外，日常生活中用的常识书，如《事林广记》以及星相医卜之类也很多。而特别重要的是曾印过大量有插图的话本小说，开辟了版画插图的道路。建安书业在元明之际仍继续发展，到清初才渐渐衰落下去，而为南京等地所代替。建安的版画插图的印刷事业有广大的影响，其中南京的戏曲小说的印刷是建阳的继续，其最明显的事实是建安和南京印本都是大量的加入插图，并且插图具有同样的朴素风格。

平阳、杭州和建阳三地在十三、十四世纪都出现了小说戏曲和版画的雕印，我国版画艺术真正开始的时期已经到来了。

北京在元代初年随着它在全国政治生活中重要性的增加，也开始成为一个雕版印刷的中心，建阳最有名的一家书商余氏的书版就在宋元之际售给了北京的书商汪某。北京在明清两代和南京同为全国木版印刷力量最强大的中心。

明清两代雕版印刷已普遍于全国，支持了它的发展是人民需要所形成的市场。下面我们将分别叙述版画插图和年画的发展。

三、明清时代戏曲小说的版画插图

版画插图是有力的普及工具，闺范、列女传、状元图考、三教搜神大全、儒教列传之类内容浅显有插图的书格外盛行。

这一类的书的插图虽也有较好的，特别是在雕印技术上有一定成就，其中也出现若干来自生活的真实的形象。

版画插图也被用来形象地介绍科学的和技术性的知识，成为一种具有说明作用的图解。宋代以来和商业资本一齐发展着的生产技术尤其提出了这样的要求。《齐民要术》（手工业）、《农政全书》（农业）、《军器图说》（军事）、《灸经》、《本草》（医药），以及一些地方志等都利用了插图。

为版画插图艺术的发展与繁荣提供了真正的基础的是文学作品，特别是市民文学的戏曲小说，它表现了丰富多样的生活内容，对于社会的矛盾进行了揭露，对于一些社会现象作了善恶的判断，而深入细致地刻画了人民的思想、感情、心理、意志和愿望。虽然其中也有封建性的糟粕，而且在明清之际的某些戏曲小说中，士大夫们也有意地想把自己的东西插进去，但市民文学的戏曲小说是最具群众性、民主性的一种艺术形式，人民的爱好抉择与道德的判断就决定了它的艺术力量。戏曲小说所供给的生活内容是版画插图的艺术的生命。

宋、元之际，杭州、建安的插图本平话小说的前驱。十四世纪南京成为朱元璋的都城以后，印刷事业发展起来，十六世纪的南京成为版画插图的中心。

元代建安虞氏所刊刻的《全相三国志平话》、《全相续前汉书平话》（图368）、《全相武王伐纣平话》等是重要的代表作品，其版式都是上图下文，虽以文为主，但有连环图画的性质。画面景物单纯，在同一平面构图上不着重表现空间深度，而人物形象异常真实生动，甚至深入细节。可见是以刻画人物为主要目的。建安插图本的风格直接影响了南京。

南京富春堂和世德堂所刻的“传奇”可以作为在建安风格影响下的南京版画插图的代表。富春堂刻的传奇多是无名作家的作品，每十种一套，大概共有十套，计一百种。内容是多样的，有历史故事，英雄人物的传说，民间流行的传说，爱情故事等等。“传奇”是明代从江南舞台上流行起来的一种戏曲形式，富春堂和世德堂的传奇，版式相同，每本都有全幅的插图十余幅。插图的绘制和雕刻的风格质朴，线纹转折较硬，并利用了粗黑的宽线，形象因而突出，构图上虽有简单的布景，但画面组织上是根据了舞台场面，走在旅途上的人和坐在家里盼望等待的人可以同时出现在一个画面中；室内室外不分；人物之间的距离一般的过于接近；这些都看出是舞台场面痕迹。人物形象很生动，虽是根据了剧本类型化，但动作的达意和表情都很鲜明并且有力。

富春堂和世德堂的传奇已经翻印出来的有三十余种。其中有镌刊着年号的“万历辛巳”(公元一五八一年)《王商玉玦记》。此外，风格与富春堂等相同的插图有南京刘龙田本的《西厢记》(图369)和北京印弘治本《全相奇妙西厢记》(公元一五五八年刊本，图370)都是重要的代表作品，也可以说明建安风格的流行。弘治本《全相奇妙西厢记》上图下文，版式也和元代建安刊本相同。

富春堂和世德堂都是唐姓书商经营的，唐某有时用“唐对溪”的名字。另有唐姓的“文林阁”和陈姓的“继志斋”也刊印了一些传奇剧本。在这些刊本中出现了明代版画插图中另一重要的风格，即所讲的“徽派”。

在明代安徽歙县(旧称“徽州”或“新安”)曾产生很多有名的雕版名手，其中最有名的有黄汪两家。他们在徽州刊行的

刻书，如有名的所谓仇英绘图的《列女传》，也在其他地方刊行，如虎林(杭州)容与堂刊本的《李卓吾评玉合记》和《琵琶记》都是黄应光镌刻。他们的作品在风格上并不完全相同，但基本上可以分为两种，一种是被称为“新安黄氏”或“徽派”一体的，一种是明代末年南京、苏州、杭州等地共同流行的一体。

新安黄氏所刻书留下来了很多雕版名手的名字，黄铤刻《目莲救母劝善戏文》，黄鏻、黄应泰刻《程氏墨苑》，黄伯符等刻《大雅堂杂剧》，黄应光等刻《元曲选》、《西厢记》、《昆仑奴》、《玉合记》等，黄一彬刻《青楼韵语》等都是很杰出的作品。这些作品产生于万历、崇祯年间。所谓“新安黄氏”的标准版画，其特点为线纹细如发丝，转折柔和，人物体型较长，青年男女的长圆脸形和似笑非笑的表情代表那一时代的理想；取景室内必联带表现室外，画面上布置的各种景物都是雕镂得很细致，门窗、地砖、簟席的花纹繁密整齐工细。雕刻技术较富春堂更精美，但在人物形象的刻画上看不出显著的进步(图371)。

黄一彬的《青楼韵语》就代表了另外一体，也是明末南京和苏杭一带版画插图最流行的，较成熟的风格。可见人物表情和人物的关系都更真实自然，环境中的丰富景物非常详尽而工细地雕刻出来，在雕版技术上和烘托气氛的艺术效果上都有特殊的成就。黄应光的《元曲选》、刘君裕的《百二十回水浒》、刘应祖等人的《金瓶梅》、洪国良等人的《吴骚合编》、新安汪氏一家的汪成甫的《唐诗画谱》，都是篇幅繁多的大规模的插图。构图及人物造型上摆脱了富春堂和“新安黄氏”的舞台场面的痕迹，人物动态、关系和环境合理的组织起来，能

够很统一而恰当的表现主题。

百二十回的水浒全传插图中的"火烧草料场"的紧张的情绪，"说三阮撞筹"的富于诗意，"四路劫法场"的纷杂动作的统一效果，"火烧翠云楼"（图372）的巨大战争场面等等都是大家熟悉的场景，都以绘画的形象予以生动的再现。规模巨大的场面和细腻的感情，人物的鲜明性格和尖锐冲突都一一得到恰当的处理与表现。

明末的苏州和杭州也有一些版画名手，例如杭州的项南洲，《吴骚合编》（太湖区域民间流行的叙事或抒情的歌曲集）有他的作品。他雕版的《西厢记》插图（图337），生动而细致地描写了极其微妙感情变化。他也雕刻过一些戏曲剧本的插图，这些插图可能是根据某些底稿的，明朝末年民间画家和雕版家时常合作，例如吴兴凌蒙初（他和闵齐伋两家都是以从事朱墨套印出名）刊行的朱墨本的一些传奇剧本（《牡丹亭》、《红梨记》），就有苏州的画家王文衡绘图，刘杲卿镌雕的插图。

明末这些版画插图在风格上趋于纤细，人物比例小，着重外景的描写，而特别是追求表现细腻的感情，诗情的表现渐渐代替戏剧性的动作表现，而且也有了不健康的成分，戏曲小说的版画插图，正如这些戏曲小说本身一样不可避免的夹杂了封建糟粕，如那种纤弱的和病态的情感，甚至色情丑恶的形象，也在明末版画中出现。也有些画面一般化，缺乏表现力。但是明末的版画插图的全部，无论其内容或表现，都是异常丰富的，论其质量，也是高的。

明代末年插图作家（不是雕版家）中不能忘记的是陈洪绶。他的《九歌图》、《水浒叶子》（图340）、《博古叶子》（图339）等，都有鲜明的个人特点。

明代版画印刷技术方面的一个大创造是发明了彩色套印。每色各用一版，重复套印以产生多种色彩，这种技术称为"饾版"。又利用凸版在纸面上压出凸现的花纹，这种技术称为"拱花"。运用这种技术刊印一些极精致美丽的画幅的是南京的徽州人胡正言，他编印了《十竹斋画谱》(公元一六二七年)八种，《十竹斋笺谱》四卷(公元一六四四年，图373)。彩色套印技术的普遍应用可能仍是始于年画。

清代初年的版画插图就现在所见，康熙时徽派名手鲍承勋的作品(一些杂剧插图)承继了传统，而名画家萧尺木起稿的《太平山水图画》(图348)特别表现了雕版技术上的丰富变化与巧妙，雕手为汤尚，他的刀法的运用值得分析。这说明，版画艺术自身在清初是具备了发展的基础与条件的。但是满清统治以"诲盗诲淫"的理由，反对民间的戏曲小说的流行，几次禁止，没收，并加以集中焚毁，这就不仅大大打击了戏曲小说的发展，也阻碍了版画插图的发展，而使之陡然衰颓下来。

清初的版画中有一些歌颂皇帝的作品，如《万寿盛典》(图375)、《南巡盛典》之类。但就是《万寿盛典》(画家冷枚雕手朱圭)，也有值得注意的真实的描写。乾隆年间刻印的上官周的《晚笑堂画传》和清末任熊绘制的《剑侠传》(图357)、《高士传》等都是以画家有名而引起注意的。这些作品也都具有画家个人风格的特点。

四、民间年画艺术

木版年画的实物材料，清代以来的作品才保留得比较多，但历史渊源也是悠久的。

宋代年画有手绘的(如苏汉臣等人的风俗画)，也有木版印刷的。一千年以来，年画普遍流行于全国南北各地，深入农村，成为最有群众性的一种绘画样式。

制作年画的地点也普遍于各地，但全国范围内有几个生产能力较强，产品销行范围较广，影响较大，也较有名的生产中心。江苏苏州的桃花坞、河北天津的杨柳青、山东潍县的杨家埠可以作为代表，这许多出产年画的中心各有自己发展的历史和特点，形成了年画艺术风格上的地方色彩，但作为反映封建社会末期的现实生活，并适应人民群众的心理要求的一种绘画样式的年画，就在内容上和形式上具有一定程度的共同性(图377、378、379、380)。

年画的内容，除了格式固定而有强烈的装饰风的神像以外，主要地可以归纳为以下几种：

(1) 戏文故事；(2) 美人、娃娃和吉庆寓意；(3) 耕织生产、春牛等；(4) 风景、花卉；(5) 时事。

戏文故事的年画占相当大的数量。因为戏文故事以生活中的真实描写为主，有从感情上影响人的力量，戏文故事把过去的斗争和今天的斗争联系了起来，也就把过去的人们的思想感情和今天处于类似的地位上的人们的思想感情联系了起来。此外，戏文故事还能满足人民群众的知识的要求，特别是历史故事更强烈地反映了人们对于政治生活的关心，对支配着自己的社会生活的力量的关心。

清代以来北方年画中表现“公案戏”的很多。“公案”盛行于评书和戏文中，长期为人民群众所欣赏，其中体现了利于人民的是善，能够得到昌盛；为害人民的是恶，必然死亡这一有力的道德判断。“公案戏”中的封建性和人民性是复杂的

纠缠在一起的。

美人、娃娃和寓意吉庆的年画中也同样表现了封建性和人民性相纠缠的性质。一些对美丽事物的赞美，对幸福生活的渴望，对未来的前途的追求，都紧紧地被封建社会在思想意识方面的限制所束缚住。

风景、花卉的题材除了与生活的美丽的理想有联系外，风景更表现了对于祖国的美丽和繁荣的自豪的感情。风景画中有各地的名胜：西湖十景以及苏州万年桥，北京正阳门等。时事的题材是随着清代末年国内外政治上的日益激烈的动荡而流行起来的，最突出的是描写反抗帝国主义侵略，充满爱国主义的精神的作品。

从这些题材上可以看出年画紧密地适应着人民群众对于生活的认识和要求。

年画的形式是人民群众喜闻乐见的。其艺术特点首先是具有明确的主题，而且是被集中地有力地表现出来。年画的形式要完成立即把主题传达给观众的任务，而同时还要有持久耐看的效果。年画的构图是饱满充实的，色彩是鲜明的，轮廓清楚，而人物形象完整，主要人物是正面的，而且作大胆的夸张手法，破坏人体的正确比例而把头放大，把眼睛放大，其目的是为了传神。破坏透视法则，把远处画得清晰，其目的是为了达意。——年画形式的艺术特点基本上已经被今天的新年画继承下来了，而且随着生活的日益丰富和复杂在取得新的发展。

木版年画在十九世纪末受到石印年画的排挤。桃花坞、杨柳青等地显著的衰落下来，而被上海和天津的机器石印年画夺取了市场。今后木版年画如何发展是一重要问题。

我国古代的版画，除木版雕印以外，曾有过镂刻铜版的版画。

宋代是科学技术获得发展的时代。印刷术方面，木版雕印固然大有进步，进步的另一表现是发明了活字排版的方法（毕昇在十一世纪中叶用了世界上第一批活字）。其后，元代王桢曾用过木活字，大量流行是十五世纪从苏州无锡地方铜的活字开始的。

在进步和发展中的宋代印刷，并且出现了镂镌铜版的技术。宋代用镂镌着花纹的铜版印制官府的钞票，也印制商家的广告。例如现在尚保存下来一小幅济南刘家功夫针铺以白兔为标记的铜版印刷广告纸。但宋代雕镌铜版的技术现在尚不完全明了，此技术似未普遍。

清代初年，外国传教士绘图在法国蚀制的铜版画，如纪述乾隆“十大武功”的得胜图，很能引起研究者的重视，但在版画技术演变的历史中是孤立的事例。

五、清末的画报

十九世纪末，欧洲的石印术传到了上海。利用这种新技术的民间画家们创造了石印画报，成为深受群众欢迎的传播萌芽中的新思想的美术工具。

一八八四年创刊的《点石斋画报》是石印画报中最有名的（图376）。每月出版三期，随了“申报”附送，由吴友如、金蟾香等人执笔。一八九〇年发刊的《飞影阁画报》也是吴友如编绘的。吴友如、金蟾香原来都是苏州桃花坞的年画画家，他们熟悉群众的生活和他们的心理特点，所以，他们的画报追随着有历史传统的年画，在当时获得了广大的读者群众，并

产生了很大的影响。

这些石印画报是当时最富于现实性的美术品，它们的艺术直接接触动荡演变中的政治社会生活。——产生点石斋画报的时代是十九世纪末叶，继一八四〇年的鸦片战争之后，中国处于半封建半殖民地的地位，同时民主思想正在冲击着帝国主义和封建主义的势力，各种推动历史进步的运动（义和团、戊戌变法、辛亥革命）都在酝酿中。

点石斋画报反映了正在觉醒起来的中国人民心理状态。出现在点石斋画报中的思想因历史条件的限制是很混杂的，最突出的具有进步意义的是它引导群众更加关心并更加注意当时的政治及社会的现实，并传播了爱国主义思想及对于社会上新事物的兴趣。画报的最多的篇幅是政治事件和社会新闻的报导，中法之战和中日之战的图画中记述了事态的发展，也富有倾向性的表现了嘲笑敌人，颂扬自己的鼓舞人心的积极思想。画报也曾介绍外国的生活轶事笑话和科学的新发明，有传播知识的作用。点石斋画报描绘当时上海的社会生活是比较真实的，使半封建半殖民地社会中的一些病态现象能够在群众心目中留下深刻的印象。

点石斋画报的出现也有重要的美学意义。吴友如原来擅长遵循着古老方法描绘古装美女，但他的点石斋画报不被根深蒂固的形式主义思想束缚，而以群众要求进步的心理为依据；继承了年画艺术中的现实主义传统，发挥了绘画艺术反映生活的作用，使之得到群众的普遍承认。吴友如和其他画报画家大胆地运用了新的表现方法，创造了有真实感的人物形象，和有复杂的生活内容的构图。

第六节　故宫及明清时代的建筑艺术

一、明清时期建筑艺术的新发展

明清时期的建筑艺术，在继承前代传统的基础上，又获得不少新的成就。现存众多的遗迹为研究考查此一时期的成就提供了丰富的资料。

明清两朝在元大都基础上，对都城北京进行大规模修建，北京宫殿成为古代建筑艺术之范例。明清时期手工业商业相当发展，特别是太湖区域及沿海地区城镇建筑也有较大发展。地区的特色日益显著。这一时期对外接触也日益频繁，建筑上各民族间风格技术的互相吸收与融合，中外之间的交流也推动了这一艺术领域的发展。

明代砖的生产量增大，并在建筑上大量使用。州城府县的城垣，甚至千余公里的长城，都用砖包砌。琉璃瓦生产的数量、质量、色彩、装饰也超越前代，建筑上的砖雕彩饰等亦日趋丰富，即使是朴素的民居也常在灰墙白壁及简朴的造型中取得雅素明净的艺术效果。

建筑经验的长期积累，使这一时期的建筑，特别是官式建筑趋于标准化、定型化，有利于保证建筑质量，加速施工进度和估工算料，是建筑艺术技术上高度成熟的标帜。但定型化标准化也常限制了进一步创造。优秀的民间匠师常在造型布局上加以变化，特别是园林设计及地域性建筑上出现了新的面貌，为建筑艺术增添了新的光彩。

二、北京城和宫廷建筑群

明清时期建筑艺术的成就，突出的体现在大城市的规划和宫廷建筑群的营建方面，而其中最有代表性的范例为北京城及宫廷苑囿的建筑。

明代初年原定都南京，大都为朱元璋第四子朱棣统辖的地区，后更名北平，元故宫在明初曾受到相当程度的破坏。但公元一四〇三年朱棣取得帝位，迁都北平，在元大都基础上进行了延续十五年的大规模重新营建工程，至公元一四二〇年才竣工。其后又经明清两代帝王陆续修建。明清北京城有外城、内城、皇城、紫禁城四重城垣（外城系在明嘉靖四十三年，公元一五五三年增建），内城大体呈方形，东西长六·六公里，南北五·三公里，城墙包以砖石，四周建有九座城门，城门都设有箭楼和瓮城，绕城有护城河，坚实严密。宏伟庞大的皇城及紫禁城位于内城前方的主要地位。在全城中轴线的主要部位，即自永定门开始到钟鼓楼为止长达七·五公里的中轴线上，布置营建了一系列政治性宫廷建筑群，构成庄严富丽的画卷。

自永定门（外城正南门）进入是长达三·一公里的正阳门大街，东西两旁建有天坛、先农坛两大建筑群，正阳门大街笔直宽阔，两旁店铺林立，市招辉映，大街的尽头是内城的正门——正阳门。正阳门前边建有玲珑的五牌楼和横跨在护城河上的白石桥，和巍峨的箭楼及正阳门城楼相衬托。正阳门内是短阔热闹商贾云集的棋盘街，不远即是皇城区域的大明门。从永定门到大明门构成都城繁盛景象，是画卷的前奏。

皇城从最南端的大明门开始，大明门里是封闭的“T ”形

宫廷广场，由红色宫墙环绕，沿墙两旁建有百余间黄瓦红柱的千步廊，墙外则是五府六部的衙署，宫墙延伸到广场北侧向东西展开，使巍峨壮丽的承天门(即天安门皇城正门)突出地展现出来，在进入皇城后建筑即显示出非凡的气势。

由承天门经端门又进入宽敞的午门广场，午门是紫禁城正门，造型复杂精巧庄严华丽(图382)。午门内的宫廷区域分为前后两部，前部是以太和门内的太和殿等三大殿为主的外朝，即封建帝王行使最高权力的场所(图381)；后部以乾清门里的后三宫为中心的内廷，是帝王后妃进行日常统治及生活的区域。特别是三大殿的建筑，在宫廷中规模最大，造型装修又极其庄丽，以体现皇权至高无上的观念，也是全部建筑的高潮部分(图383)。宫廷的最后是布置亭台馆榭奇花异石的御花园。神武门(紫禁城后门)外有高耸的景山，成为宫廷的屏障和全城的制高点，景山西部是碧波荡漾的北海苑囿，穿过景山主峰可达地安门(宫城后门)，地安门外又是笔直的大街和繁闹的市场，大街尽头的鼓楼则构成中轴线结束时的一个顶点。

北京城，特别是宫廷建筑的设计与营建，体现了明清建筑的最高水平，它通过平面布局及立体造型，并结合雕塑、彩画、装修等多种因素，把政治、宫廷生活的实用需要和主题思想巧妙和谐地融为一体，有很多成功的范例。同样是城楼，正阳门前面的箭楼纯由砖石垒成，坚实凝重，具有军事堡垒性质，而箭楼后边的正阳门城楼则木构重檐画栋雕梁，极力渲染帝都的富丽堂皇。皇城的正门天安门建立在庞大的红色城台上，重檐歇山顶，下边五个城门，门前是金水河和五座白石桥，还点缀了华表和石狮，门前封闭的广场和外界隔绝

造成严密尊贵的气氛，而形成另一境界。紫禁城的正门午门，城墩座平面呈冂形，上建庑殿顶城楼及四座崇阁并用廊庑连接，构成庄严而华美的"五凤楼"，宫廷内部千门万户造型上各有千秋：外朝的太和门是太和殿的前奏，门前院落宽阔宏伟，弯曲的内金水河上横跨白石桥，下面流水淙淙。太和门建于白石台基上，左右衬以崇政、宣政两门，呈对称状；东西六宫的院门有的有五色琉璃装饰成美丽的图案，形成生动的景象。

殿堂建筑在宫廷中占有最重要地位，同样具有丰富的形象与构思。外朝三大殿是宫廷建筑的最主要部份，建于工字形的三层高大的白玉石台基上，前面是占地二·五顷的宽大院落，东西有体仁、弘义两阁，四角又有崇楼相衬。三殿在造型上又有变化，皇极殿（太和殿）是举行国家隆重大典所在，面阔十一间，黄瓦重檐庑殿顶，殿内中部有六根金漆圆柱，正中是雕镂精巧的御座，顶上是盘龙藻井，殿前石台上有龟鹤日晷嘉量等带有祝颂性质的雕刻装饰，殿内外的装修布置都是最尊贵的形制。华盖殿（中和殿）是皇帝上朝前休息的便殿，规模较小，采用亭形四角攒尖顶，谨身殿（保和殿）开间与太和殿相同，但采用重檐歇山顶。三大殿的彩画、梁柱、石栏杆、台阶陛石都大量使用龙凤图案，气势森严，处处体现封建帝王至高无上的权威。

宫廷建筑的色彩也非常讲究，金黄耀眼的琉璃瓦与蓝天相映，屋檐下衬以蓝绿色为主的彩画，下边是红墙朱户，白石栏杆与台基，具有强烈明快的色彩效果。许多建筑部件非常精美，如现存保和殿后御路的云龙大石雕、太和殿的宝座、乾清门外的鎏金铜狮、皇极殿外院的琉璃九龙壁，甚至须弥

台座为排泄雨水而设计的螭首雕刻等，都相当精巧细致，体现了高度的工艺水平。

皇家修建的坛庙建筑在北京城建筑中也占有较突出地位。坛庙具有神权与政权相结合的特点，但在建筑形象及设计构思上同样体现了那一时代建筑艺术的卓越技巧。

天坛是北京城坛庙建筑中气势宏伟而艺术性最高者，始建于永乐四年，至明嘉靖又经改建成现在规模。天坛为皇帝祭天及祈祷丰年之所，幅员广阔，占地达二八〇公顷，在南北中轴线上排列着两组使用目的不同的建筑群。南端以祈天的圜丘为主，北端主要为祈祷丰年用的祈年殿，两组建筑间以高出地面二·五米，宽二〇米，长三六〇米的海漫大道相连接，大道以下两旁大部分空地遍植柏树，以森严静穆的气氛，把高出地表的神道上的建筑衬托得更为注目。

中轴线最南端的圜丘是皇帝冬至时祭天场所，全部用汉白玉石砌成，石坛共三层，圆形露天，下层直径五五米，每层都有石栏杆围绕，石坛四周有两重围墙，内墙平面呈圆形，外墙作方形，整个建筑造型单纯洗炼，效果庄严开阔，色彩以白色为主，造型上层层收缩，给人以崇高之感。

天坛中最为成功的建筑群为祈年殿，建筑在三层高大的圆形白石台基上，大殿平面作圆形，三重檐逐层向上收缩，深蓝琉璃瓦金顶，红柱彩画，造型稳定，色彩绚丽，通体用木构承接，在艺术上技术上都是极为高超的杰作（图386）。

另一有特色的坛庙建筑是位于天安门东侧的太庙。太庙殿堂具有宫殿的宏伟，用了大片古柏簇拥以造成神圣静谧气氛，从地势到建筑规格布局设计都显示着它尊贵的地位。

明清时期在北京城内外还修建了不少宗教性建筑，如著

名的正觉寺、碧云寺，十方普觉寺(即卧佛寺)、雍和宫、西黄寺等都各有特色。正觉寺俗称五塔寺，建成于明成化年间，清乾隆时重建。寺中建有由五座密檐方塔组成的高达十六米的金刚宝座，塔四周雕有天王、狮子、孔雀等，精工生动(图385)。碧云寺后建于乾隆年间的金刚宝座塔也是仿正觉寺塔形制的。乾隆四十七年(公元一七八二年)在西黄寺修造的清净化城石塔，是为了纪念乾隆时逝世于北京的西藏宗教领袖班禅六世而建的，由基座正中的一座高大喇嘛塔和四角配以四座八角小石塔组成，也是属于金刚宝座塔形制。这种塔基本形体起源于印度，但其间又融合了西藏喇嘛教和汉族建筑艺术，以多变的造型构成庄严华丽风格。

雍和宫为北京最大的喇嘛庙，原为胤禛(即雍正皇帝)作亲王时的府邸，雍正登基后改为喇嘛庙，乾隆时又重加修缮，整个建筑布局严谨，殿堂富丽。最大的建筑为后部之万佛阁，重檐三层，并自第二层用飞桥与两旁的永康阁延绥阁连成一体，匠心独运，极为壮观。

位于郊区寺院大多点缀有优美的园林庭院，不少庙宇佛像法器也具有很高艺术价值。如卧佛寺的元代铜卧佛、法海寺的明代壁画、觉生寺的明代古钟、雍和宫万佛阁内的十八米高的白檀木雕大佛、碧云寺的五百罗汉木雕，都是极为珍贵的文物。

三、园林艺术的繁盛

我国造园艺术有着悠久的历史，据记载三代时期已有供帝王狩猎之苑囿，秦汉以后，除建造宫室外，兼及注意供游赏的宫廷园林。唐宋之御苑当以宋徽宗营建之延福宫及寿山

艮岳最为宏伟。而私人园林于六朝唐宋亦有很大发展。古代园林建造大多与享乐生活有密切关系，然而经过历代匠师的创造，以人工设计建造天然优美的景物，点缀环境，积累了丰富的经验，形成了独具风格的艺术特色。

随着社会经济的发展和统治阶级的生活需要，明清时期的园林艺术出现了繁盛的局面。皇家苑囿和私人园林的数量、规模都大大超越前代，特别在绘画、诗文影响下，在意境设计、气氛渲染上有着不少值得重视的创造。

明清两代皇家在建造宫殿同时，以巨大的人力与财力不断地营建园林，至清代康熙、雍正、乾隆时而达到高潮。皇家园林集中于首都北京，有附属于宫廷的御苑（如故宫御花园、乾隆花园及三海），也有建立在郊区风景胜地的离宫（如颐和园、圆明园等）。此外，在某些地区还建有行宫，其中承德之避暑山庄，尤具有巨大的规模。

包括现今北海在内的西苑，是明清时代皇城内规模最大的园林，它的历史可以远溯到辽代在这里建立"瑶屿行宫"，金大定年间又疏濬水道扩大湖面，将挖出泥土堆成小岛，并沿湖修建离宫。元忽必烈以这里为中心，修建大都，将宫阙建筑排列在太液池的东西两岸，巧妙地将巍峨的宫阙和旖旎秀丽的水上风光结合在一起，使这里成为皇城内御苑。明清两代就是在此基础上进一步营建亭台阁榭，堆山叠石，使景色更加秀丽宜人。

西苑风景区是利用天然条件，以人工点缀美化环境的古代园林范例。全园以水为主，以高耸的琼岛白塔为中心。自琼岛前方观览，巍峨的团城和葱茏的琼岛上殿阁相连，金碧辉煌，自湖北岸遥望，碧波荡漾，琼岛及白塔浮现湖上，长

桥卧波，湖岸蜿蜒，一洗宫廷庄严呆滞之感而仿佛进入仙境。沿湖除北岸几组梵刹殿宇外，基本上是平缓柔和的轮廓线，散落布置着造型精巧参差错落临水而建的五龙亭、华丽庄严的小西天、天王殿、东岸一带更有清幽的濠濮涧，雅致优美的画舫斋等，构成为具有特色的"园中之园"。

明清皇家的离宫主要在北京西郊一带。这里山峦起伏，水道纵横，经过历代开拓经营而越发秀美，佛寺禅林园林别业点缀其间，早就成为贵族文人宴游咏唱的胜地。又经明清两代大力兴建，特别是清代在这一带大规模的施工几无虚日，涌现出著名的畅春园、圆明园、玉泉山静明园、香山静宜园、万寿山清漪园(即颐和园)等"三山五园"。其中现今保存最完整和规模最大之园林为颐和园。

颐和园地处北京西北郊，距城二十华里，附近玉泉山有清冽的泉水，金代时山上即建有行宫，玉泉山泉水汇成瓮山前的大片湖泊(七里泊)，元代时曾由此引水到大都，对运输及京都用水起过重要作用。明代称七里泊为西湖，瓮山前有长堤直延，山上建有圆通寺，湖中遍植莲菱，远处西山隐然如画，湖光山色，宛然有江南意趣，已成为人们流连忘返之处。清乾隆皇帝为了给其母庆贺六十寿辰，开始了以瓮山西湖为主体的清漪园大规模营建工程，并将瓮山更名万寿山，西湖名为昆明湖。清漪园的修建共用十五年时间，其间扩展了昆明湖面积，傍山临湖大兴土木，又在后湖沿岸修建仿江南的临水街市，基本上具备了今天的规模。造园耗费大量财力，在一八六○年、一九○○年两次遭到英法联军及八国联军的焚烧洗劫，慈禧太后为了满足其穷奢极欲的生活又两次挪用巨款进行修复，并更名为颐和园。

颐和园作为封建皇帝的离宫，集当时南北园林建筑之长而兼备宫廷、庭园之特色。全园包括以仁寿殿为中心的政治活动区，乐寿堂、玉澜堂、德和园等生活区及以万寿山昆明湖为主的湖山游览区。政治活动区及生活区建设基本上是严谨的殿堂形制，装修布置豪华富丽，但院中布置假山遍植花木，一定程度上减弱宫廷严肃呆滞的气氛，与园林相映成趣。

万寿山和昆明湖是全园的主体，占据了绝大多数面积，较成功地利用天然地势精心进行了点缀营建。万寿山是全园制高点，隆起于昆明湖北岸，在前山从下到顶布置了一系列气势宏伟的建筑群，层层排列，雕梁画栋金碧辉煌，从山腰的排云殿至山麓的佛香阁智慧海而达高潮，在中轴线主体建筑的两旁还布置有不同风格的亭台楼阁，登之可鸟瞰全湖景色（图387)。这些富丽的殿阁，以精美的形制和鲜明的色彩与山势和葱绿的树色相结合，构成壮丽优美的形象。而横贯山下的一条七二八米的彩画长廊象一条彩带一样将湖山游览区与生活区连贯起来。万寿山前的广阔的昆明湖，碧波荡漾，又筑以长堤将湖面分为三部，堤上遍植桃柳，又布置种种不同风格的桥，在形象及色彩上都增添了变化。纵目西望，玉泉及西山诸峰尽收眼底，巧妙地将园外景色收入园内，用借景手法扩大了视野，使景色更加壮美。

颐和园后湖后山古树参天，曲径通幽，与前山相比别有清幽境界，这里山上原建筑有藏式庙宇，临湖有仿江南市肆的街道也都别具一格。颐和园湖滨及环山还布置了许多精巧的亭榭及优美庭院，特别是位于后湖东端的谐趣园，园中池水清澈，周围用曲折的游廊连接亭台楼阁，系仿自无锡寄畅园，具有江南特色。

遭到八国联军焚烧破坏而成为一片废墟的圆明园，是清代皇家园林中难得的杰作。圆明园始建于清代康熙年间，以后一百五十多年中续有修建。包括圆明园、长春园、万春园三部分，共占地五千多亩，有风景点一百多处，被誉为“万园之园”，从规模及建筑艺术水平上都超过颐和园（图388）。

圆明园建筑形式丰富多采，布局设计灵活生动。其中有供皇帝朝会的正大光明殿及官员的朝房，景色开阔的九洲清宴，湖面浩茫的福海，海中有按宋赵伯驹《仙山楼阁图》画意设计的蓬岛瑶台，园中还有包括300多间游廊殿宇的宗教建筑舍卫城，收藏四库全书的藏书楼文源阁，刊刻淳化阁帖的淳化轩，娱乐演戏的同乐园，仿江南市肆的喧闹的街道和仿农村景物的北远山村。其他如仿杭州西湖、苏州狮子林、海宁安澜园，江宁瞻园等名迹建造的景物更是举不胜举。值得注意的是圆明园还建造了西洋式的建筑群，并覆以中国式的彩色琉璃屋顶，楼前安装人工喷泉，将中西建筑形式成功的加以融合。这些不同的景色被匠师们巧妙而协调的分布于园内，各带有庄严、富丽、活泼、清幽、纯朴、雄奇、平淡、新奇等特色，与自然环境相结合，构成绝妙的天然图画。

圆明园在清代帝王生活中有特殊地位，他们一年中的大部分时间在此园居住，成为仅次于紫禁城的政治中心，在优美的宫苑殿阁中所收蓄着文物书画珠宝奇珍，成为宏伟富丽的艺术之宫。

位于河北省北部的承德，是清代帝王夏季避暑和从事政治活动的地方。承德北部的山区森林密布；又是清代帝王秋季狩猎的极好围场。因此，从康熙到乾隆的八十余年在这里建成了宫廷、园林、庙宇相结合的避暑山庄和外八庙，由于

这里群山环抱，奇峰叠出，景色雄伟，幅员宽阔，因此富有另一番天然意趣。山庄的宫殿区，以澹泊敬诚殿为中心，采用木结构，不加彩饰，在隆重庄严的造型中具有古朴的风致。以热河源构成的湖区风景，多数模仿江南景色，而北岸平原区的万树园古木参天绿草成茵，麋鹿成群，具有天然野趣，清帝每在这里搭设毡包篷帐野宴蒙古王公贵族。庄外东面和北面的山麓分别建有溥善寺、溥仁寺、普乐寺、安远庙、普宁寺、普佑寺、须弥福寿之庙、普陀宗乘之庙、殊象寺、广安寺等，其中普陀宗乘之庙系于乾隆三十二年仿拉萨布达拉宫样式建成，是在准噶尔叛乱平定不久，为接待青海新疆各族上层人物而建(图389)。须弥福寿之庙系乾隆四十五年为了接待后藏宗教首领班禅六世到承德朝觐，而仿照他在日喀则居住的扎什伦布寺的形式兴建的。这两庙在外八庙中规模最大，分别仿前后藏喇嘛寺庙的风格，并融入汉族建筑艺术，以大红台为主体，鎏金铜瓦顶，风格独特，蔚为壮观。

私人园林在明清两代也有极大的发展，一些官僚士大夫巨商富户的深宅大院之中常有精致的园林池榭，风景幽胜处又建有别墅。他们或装点山林，或优游林下以娱晚年，因此，择地叠石造园蔚然成风。特别是在经济繁荣达官文人荟萃之地苏州、扬州、无锡、松江、杭州、嘉兴一带更为发达。前代园林得到修整与改建，新修园林争奇斗胜，私人造园出现前代未有的盛况。

苏州在明清为工商繁盛，文人荟萃，诗文书画及工艺美术异常发达的城市，名园众多为各地之冠。如沧浪亭(始建于宋)，狮子林(始见于元)，拙政园、留园、五峰园(始建于明)，怡园、耦园、网师园、鹤园等(均始建于清)皆比较完整的保

存到今天，致使苏州成为世界著名的美丽的花园城市。扬州在清代为盐商聚集之所，又是文人云集之地。清帝数次南巡，大事铺张，更促成此一地区园林之繁盛，至乾隆时自扬州北门沿瘦西湖至平山堂一带，楼台相接，园林相望，花香鸟语，箫鼓楼船，城中名园亦不下数十，此一盛况在《扬州画舫录》一书中可见其胜概。今存之瘦西湖各风景点及城中个园等犹见其水平高超。其他如上海之豫园、南翔之古漪园、北京之勺园、漫园均为著名之园林。

园林为综合艺术，其间又融合绘画、书法、诗歌、工艺诸因素，取自然之势加以人工之创造点缀，成为优美之游乐环境。山明水秀之郊野（如北京西郊，扬州瘦西湖、杭州西湖）可建优美之园林，尘嚣喧闹的都市城内也能以巧妙的手法择地度势叠山引水，创造出“城市山林”的清幽环境，如苏州诸园林即具此特色。私人园林不若皇家宫苑占有广阔之地，但更注意在有限的空间内容纳丰富的景区，以创造动人的意境及无穷的变化，如入园处必曲径通幽，穿过花石小院渐入佳境（图390）。园内以重重庭院及花石分隔景区，布置以水为主点缀亭台桥榭创造平淡清新之境（如苏州拙政园），或堆山叠石奇峰罗列林木萧森，出现清奇之丘壑。又根据生活、游赏不同需要布置观赏、居住、品茗、宴游、小憩之建筑，考虑四时晨昏风雨包括流水声响竹影摇曳所产生之效果，对一台一阁一亭一轩甚至门窗家具的形制设计都极为考究，更由名人题咏集联，以诗歌书法点缀而引人玩味，在造型、色调、园艺多方面要求达到高度的和谐与统一。

叠石在明清造园中占有突出重要地位。优秀的叠石作品要求依地势高下创造丘壑，妙在开合变化取境自然，或雄奇，

或浑厚，或玲珑，或奇巧，或峭拔，或平淡，或依墙而叠，或临水而筑。有的点缀疏竹小树如倪瓒绘画小品，有的山石浑厚，草木华滋宛然黄王气魄。不少叠石名家都有一定程度的诗画修养，从遗存至今多种风格的园林叠石中也可看到与绘画的相互影响。

四、明清时代的建筑家

明清建筑艺术耗费了大量人民血汗，也是无数匠师智慧的结晶，他们大都有精湛的技艺和高深的艺术修养。其中有的出身于劳苦阶层。

元代建造大都达十八年之久，征调民工数万人。在迁都择地及规划设计上忽必烈的谋臣刘秉忠曾作出贡献，水利学家郭守敬在勘测和解决大都水系上有不可磨灭的功绩。建筑大都的能工巧匠多已失考，当时的石雕多出于河北曲阳的石匠，据知有杨琼、王道、王浩等人。参加大都建筑的还有少数民族及外国工匠，如阿拉伯人也黑迭儿主持营建殿堂衙署很有法度，当时大都建筑也融合有域外风格。

明代北京宫廷主要建筑历时十五年，集中二、三十万人之劳力，零星见于记载之工匠则有：瓦工杨青，木工蒯祥、蒯义、蒯纲，工艺师蔡信等人。杨青系松江人，有精思巧艺。吴县木工蒯祥技艺超群，人称“蒯鲁班”，他至弘治时已八十余岁仍在京师供职。嘉靖时重建宫殿则有优秀木工徐杲。明末清初的梁九、清代的雷发达及其子孙也都是营建巧匠，特别是雷家善于设计及制作模型，人称“样式雷”。

明清园林之设计人材多集中江南一带，以叠石著名者有计成、石涛、张涟、戈裕良等人。

计成(公元一五八二——?年)字无否,吴县人，少时性嗜图画，宗荆(浩)关(仝)笔意，曾历游北方及湖北等处，后居镇江。由于他擅画并广游览，因而胸有丘壑，设计不凡。他于五十二岁时著有《园冶》一书，分相地、立基、屋宇、装折、门窗、墙垣、铺地，掇山、选石、借景十节。其中门窗栏杆及铺地附有大量图示，掇山中有法无式，虽不附图，但其中讲境界，野致，叠石注意皴纹，仿古人画意，注意竹木搭配创造佳境。他又把借景分为远借、邻借、仰借、俯借、应时而借等，并强调借景处理“为林园之最要者”，立论精辟，为专论园林艺术之完备论著。

张涟，字南垣，江苏华亭人，明清之际叠石家。少时学画，善人像及山水，后来以叠石见长,所作大家名园甚多,善为平冈小坂，曲岸回沙带有自然野致的境界，经营设计时将山石林木屋宇及内部陈设统一考虑,不事雕琢而妙合自然。黄宗羲称赞他“移山水画法为石工,比之刘元之塑人物，同为绝技”。其子继其业，据说曾参加北京瀛台、玉泉山、畅春园等营建，颇有影响，人称“山石张”。

石涛和尚为清初著名画家,据《扬州画舫录》载石涛“兼工叠石，扬州以名园胜，名园以累石胜,余氏万石园出道济手，至今称胜迹”。又据传他曾在扬州叠片石山房假山,高五六丈，甚为奇峭。万石园早已荒废，片石山房尚有遗迹可寻。

第七节 明清时代的雕塑艺术

明、清是我国历史上最后的两个封建王朝。雕塑艺术的制作活动，在空前丰厚的社会物质财富基础上和不断改进的

工艺技术条件下，首先是适应封建统治阶级政治的、宗教的、精神的以及奢侈豪华生活等方面的需要，普遍地活跃起来。

明、清雕塑艺术中的陵墓雕刻与宗教雕塑，特别是在朝廷官府直接控制下所产生的作品，尽管规模大，材料贵重，制作精细，但大都缺乏创造性和生命力。只是一些小型的案头陈设雕塑和工艺品装饰雕刻，则有显著的发展，出现了生气勃勃的景象，代表着这一历史时期雕塑艺术的新成就。

在宫殿、府弟、庙宇及帝王、勋贵陵墓地面建筑的平面布局中占有特定地位和具有特殊作用的大型圆雕，是明、清时期雕塑艺术的一个重要门类。这类作品在全国各地的遗存是难以计数的，而以北京及其附近的遗存最为集中。这类雕刻在各地表现出多种多样的地方特色。山西太原崇善寺(明洪武辛未，公元一三九一年造)、文庙门前的铁狮(明洪武丙子，公元一三九六年造)，北京天安门前的石狮、故宫太和门前的铜狮(明或清初造)，便是其中代表性的几件作品。

明、清时期皇帝陵墓以空前壮丽的规模次第兴建起来。诸如明太祖朱元璋的孝陵(在南京紫金山)，以明成祖朱棣的长陵为中心的明十三陵(在北京昌平天寿山麓)，包括清世祖爱新觉罗福临的孝陵、清圣祖玄烨的景陵、清高宗弘历的裕陵等五个帝陵和一些后妃陵寝而统称为之"清东陵"(在河北遵化马兰峪)，包括清世宗胤祯的泰陵、清仁宗颙琰的昌陵等四个帝陵和一些后妃陵寝而统称为之"清西陵"(在河北易县梁格庄西)，还有被追封的清朝统一全国以前的几个帝陵(在辽宁新宾县者总名为永陵，在沈阳者为福陵和昭陵)。在陵前的御道(每陵各自的御道或陵群共同的御道)两旁，多设有左右相对的长长的雕刻行列。如明成祖长陵前七公里长的御道上，

自碑亭以北至龙凤门之南的一公里长的一段，有明宣德十年（公元一四三五年）左右雕造的以石望柱为引首，依次分列着的大理石狮子、獬豸、骆驼、大象、麒麟、骏马各四躯；每种石雕动物形象都是两蹲（或伏）两立，隔道相对。再北有武官像四躯，文官像八躯，亦各隔道两两相向而立。清世祖孝陵御道两侧的石雕三十六躯，在清帝诸陵中是规模最大，数量最多者。其题材、数目和布置方式，与明长陵相同；唯文官、武官雕像各为六躯。

这些庄重威武的文武官员雕刻形象，和来自现实的或凭想象创造出来的各有一定寓意的动物雕刻形象，以其高大坚重的立体造型，等距离地、左右对称地整齐排列，象征着墓主人的仁德睿智，泽被四海，恩及域外，天纵上圣之尊，文治武功之业，有力地加强并丰富整个陵苑建筑的政治主题。

我国古代所有的陵墓雕刻组群，都不出现皇帝本人的纪念碑性质的雕刻形象，作为陵墓建筑主题的对皇帝的所谓“圣德神功”的歌颂，则是通过一系列建筑物的造型、布置和上述雕刻群来“间接”体现的。明、清两代各帝陵，特别是明成祖长陵，可见雕刻匠师们运用雕刻这种特殊艺术手段来表现陵苑建筑的创作意图，是有着丰富的经验而且是卓有成效的。

从明、清陵墓雕刻的比较好的作品中，可以看出雕刻匠师们掌握了大型雕刻的一套熟练技巧：现实性与理想性的统一，写实性与装饰性的结合，整体感与细部刻划的协调，造型结构与露天放置的永久性相适应，以及不同距离不同角度的艺术效果的考虑等等，都不同程度地取得了成功。

但总的说来，明清陵墓雕刻是缺乏生气和力量的。

在封建制度下，帝王陵墓建筑固然给这种大型露天雕刻

提供了发挥作用的场合，然而陈陈相因的布置格局，也严重地限制了雕刻匠师们的创造性的发挥，因而随着封建地主阶级的没落和封建制度的衰朽，陵墓雕刻便也每况愈下，黯然无光，从而结束了在漫长的封建社会中的发展历程。

这一时期的佛教雕塑，除继承唐宋以来的汉式造像风格而有所变化者外，一部分作品则融合了西藏地方喇嘛教雕塑的样式。还有一些则完全采取喇嘛教雕塑的样式。其中尤以清朝官府主持修建的寺庙里的佛、菩萨、明王等形象为显著。所见众多的小型鎏金铜佛、菩萨像，几乎全是喇嘛教造像样式。清朝政府主管满蒙佛教事务的官员编纂颁行的《造像量度经》，便是以喇嘛教造像为标准的。

在明清佛教雕塑中，尚可以看到不少生动而有特色的创造：如北京大慧寺的二十八诸天塑像（明正德八年，公元一五一三年造），山西太原崇善寺的千手千眼观音等三尊菩萨塑像（明洪武十六至二十年，公元一三八三年至一三九一年间造），陕西蓝田水陆庵的塑壁（明嘉靖四十二年至隆庆元年，公元一五六三年至一五六七年间造），山西平遥双林寺的天王、力士、十八罗汉塑像（明，图391、392、393）都是这一时期的优秀之作。但这一时期的大多数作品，失之公式化和定型化；尽管雕塑形象外表金光灿烂，雕饰华丽，却缺少内在的生命活力；制作中谨守造像量度的刻板规定。

喇嘛教样式的佛、菩萨形象，固不乏精巧优美的作品，但有许多名为"阎曼德迦"、"阎摩"、"护法神"和"欢喜佛"之类的小型鎏金铜像，则缺少艺术价值。

佛教雕塑中较有生气，对观众有一定吸引力的，是那些受仪轨限制较少，容许作者凭自己的生活感受，发挥艺术想

象能力而进行创造的罗汉形象。这种罗汉像不限于侍立于佛像两侧的阿难、迦叶二弟子，也不限于佛前的"十大声闻"；而十八罗汉、五百罗汉的塑造，非常盛行。不少寺院另建"罗汉堂"，以五百罗汉像招徕观众，虽然仍是以一种宗教礼拜偶像的面貌出现。"一个一个样儿"，是群众对有着不同年龄、不同阅历、不同形貌和不同性情气质的罗汉群像的一种朴素而中肯的艺术评价。山西平遥双林寺、四川新津观音寺、陕西蓝田水陆庵以及广州华林寺等处都有五百罗汉塑像。不过，罗汉像也并非都能摆脱这一时期佛教雕塑衰颓趋势的影响，其中不少也存在着公式化、定型化的倾向，如北京香山碧云寺、河北承德罗汉堂、苏州戒幢律寺等。由于作者缺乏生活感受，塑造庞大的罗汉群像，不免把少数几种稍有特征的形象改头换面地反复出现；或者只在外貌的长短、肥瘦及表情、姿态、动作上勉强寻求变化。惟云南昆明筇竹寺的五百罗汉塑像（清末造）比较富有生活气息和形神特征，四川人黎广修及其门徒们以其丰富的生活体验和刻划入微的写实手法，活龙活现地塑造了形形色色的形象。由于过分地追求逼真，甚至用毛发作胡须，近似模型，远离了艺术的真实性。

明清时期道教雕塑的数量不少于佛教，而保存下来的不多。道教的神仙世界，比起佛教的"净土"幻想来，它是我国古代封建统治体系更为直接的投影。道教的神祇，上至"玉皇大帝"（或天尊），下至"土地公"，都是人间各级统治者的神圣化。不过多少加以夸张、美化，更加雍容华贵、装腔作势而已。道教的神祇在人们的心目中，多数并无高德善行、"慈悲"胸怀，而是作威作福、性情乖张、利欲熏心、专事惩罚报复的权势者。人们祈求降福消灾的办法，无非是对神进行献媚

和贿赂。比如火神，鲁迅曾深刻地指出："中国也有火神的，但那可不是燧人氏，而是随意放火的莫名其妙的东西。""倘有火灾，则被灾的和邻近的没有被灾的人们，都要祭火神，以表感谢之意。被了灾还要来表示感谢之意，虽然未免有些出乎意外，但若不祭，据说第二回还会烧，所以还是感谢了的安全"(《且介亭杂文·关于中国的二三事》)。这种神与人之间的关系，本质地反映了人世间的统治与被统治、压榨与被压榨的关系。从这一意义上来说，道教雕塑的各种神像，是认识封建社会生活的一宗相当丰富的形象资料。其中也有不少具有较高艺术价值的作品，如山西太原晋祠水母楼的侍女塑像(明嘉靖廿四年，公元一五四五年作)，陕西三原城隍庙的女侍塑像(明)，西安东岳庙的侍臣塑像(清，图397)，湖北均县武当山的铜铸神像(明——清)以及北京白云观的若干泥塑神像，不同程度地体现了这历史时期雕塑艺术的发展水平和时代特色。

曾经在我国古代雕塑发展史上占有重要地位的陶塑木雕或金属铸造的俑，由于丧葬习俗的变化，逐渐被"纸扎"所代替，所以，自五代两宋以后，用俑随葬的现象渐渐稀少，艺术水平也日渐下降，明代已近尾声，清初则偶尔一见，此后则完全绝迹。

用陶塑或木雕的俑随葬的实例，在已发掘的明墓中虽然为数甚少，但每个墓葬用俑的数目却往往很多。如山东邹县明鲁王朱檀墓(洪武二十二年，公元一三八九年)、贵州遵义"播州土司"杨昇墓(正统五年，公元一四四〇年)、江西南城明益庄王朱厚烨墓(嘉靖三十六年，公元一五五七年)以及河北阜城廖纪墓和河南陕县王韩墓(公元一五七七年)等高级贵

族或官僚地主的墓葬，随葬的陶木俑，少者数十，多者数百。据《明史·礼志》载，开国功臣常遇春葬时，明太祖朱元璋曾颁赐大量木雕的明器——乐工、执仪仗、女使、武士、门神等。故所见明代诸王、官僚墓出土的俑群，有众多的家内奴婢，成行的伎乐人，浩浩荡荡的仪仗队，还有排列在公堂内外的衙役等等；此外，并有陶质的厅堂、廊庑、深宅大院、重楼、牌坊，以至桌、椅、床榻、屏风、车、轿等一应器用陈设；甚至还有赌具和各种刑具。活生生地展现出封建贵族、官僚的豪奢腐朽生活和对人民群众的剥削与奴役。

明代的陶塑或木雕的俑，尺寸较小，制作也不甚精细，但一般说来，人物形象的姿态动作神情，相当真实生动；各种人物的身份、职务等特征，也颇为鲜明(图394)；有些木俑，刀法准确利落，充分发挥了工具材料的性能特点。

在明清时期的雕塑艺术领域里，比较有创造性而富有生气，能够体现这一时代精神特征，和广大人民群众在精神上保持较多联系的，是工艺品的装饰雕刻和被称作"案头摆设"的小型雕塑品。

这类雕塑艺术品，就其制作材料而言，有木雕、泥塑、陶瓷塑、砖雕、竹雕、玉石雕、骨角牙雕和果核雕等多种。其中如福建德化窑的瓷塑(图395)，广东石湾窑的陶塑(图396)，江苏嘉定(今属上海)、南京的刻竹，闽南、粤东的"潮州木雕"，无锡、苏州、天津的泥塑等，都有出色成就，驰誉中外。

案头摆设用的小型雕塑艺术品，固然有的是贵族官僚高堂华屋里的点缀，有的是士大夫文人书房客厅里的"清玩"，但更多的是适应城乡广大群众的生活和精神需要而制作的普及性作品。它们具有朴素大方，明朗健康，单纯简洁而百看不

厌的特点。还有一些玩具性的雕塑品，既是供儿童赏玩的恩物，也是民间美术爱好者和研究者刻意搜求的珍品。

就题材内容来看，虽然有些是取材于宗教的，如：观音菩萨、罗汉、达摩、寿星、八仙之类，但主要的不是作为顶礼膜拜的偶象，而是作为群众所熟悉喜爱的带有传奇色彩或具有某种高贵品性和神异力量的艺术典型而加以再创造的；更为大量的则是取材于当时广为流行的小说、戏曲，或者家喻户晓的历史故事、神话传说；也有不少是来自群众所熟悉的社会生活和自然界的。它们直接或间接地反映了当时的社会现实生活与斗争，不同程度地体现了当时人民群众的美好理想、愿望以及对于事物的真伪、善恶、美丑的评价。

案头摆设性雕塑和实用工艺品装饰雕刻，是雕塑艺术与广大群众保持广泛而密切联系的重要途径与方式。这类雕塑艺术品，不仅起着丰富室内陈设，美化家庭生活，满足人们精神需要，提高社会审美情趣的作用。

第八节　明清时代的工艺美术

明清时代工艺美术方面所取得的成就是相当突出的。农业和手工业生产水平的提高，商业的繁荣，都直接影响和推进着工艺美术的发展。

明清皇家对工艺美术的制作设立了专门机构，明代有内廷作坊，清代设造办处，在南京苏州杭州等地还设有织造衙门，聚集了不少能工巧匠，在制作上不计成本，务求精美，大量生产宫廷和官府需要的高级豪华工艺品。具有相当规模的私人手工业工厂和作坊也大量涌现，明代时景德镇瓷窑约三

千座，其中民窑占多数。清乾隆时南京的织机多达三万台，工艺品产量不断增加，行销于国内外。为了竞争，在品种上更是"巧变百出，花色日新"。

明清工艺美术中相当数量的产品是适应皇室贵族和富有者的需要生产的。如：景德镇御窑生产的瓷器，明果园厂内廷作坊制作的雕漆、华丽的掐丝珐琅，江宁苏杭织造局的锦缎，造办处的精巧玲透的玉石、象牙雕刻……这些极为豪华精致的工艺，但是后来由于单纯追求技巧的精细奇绝和用料的珍贵，往往流于造作繁琐，失去了刚健清新的格调。随着社会财富的增加，明清官僚富户中也流行着收藏高级工艺品的风气，嘉靖四十四年（公元一五六五年）严嵩被抄家，据《天水冰山录》中记载其财产中高级工艺品即达上万件，占其全部财富的相当数目，其中纯金器皿三一八五件，玉器八五七件，古铜鎏金器一一二七件，珍宝器玩三五五八件，还有大量金钗镶嵌锦绣珠玉古籍书画等，品类之多，花色之繁，搜刮之富，数量之巨都使人吃惊，可见豪华工艺品在官僚贵族生活中的地位。文震亨所著《长物志》详尽地分门别类记述对生活中衣食住行用品的要求和审美趣味，反映了文人士大夫对工艺方面的艺术标准。长江中下流及太湖沿岸的苏州、扬州、松江、杭州、嘉兴是官僚士大夫文人聚居之地，也是工艺美术最发达的地区，许多工艺品反映了此一阶层的需要。在都城的北京由于南北工匠荟萃，也是工艺美术发达地区。

市民和农民需要的用品大多是私人作坊或农村副业的产品。印花布、竹编、民间瓷、年画、剪纸、泥布玩具。虽材料和生产条件简陋，但却具有生活气息和健康质朴的美。

手工业工人的地位在明代仍编为匠籍，明初需定期到南

京或北京等地服役，但地位较元代已大有改善，后来又实行交纳役银以代轮役的办法，至清初则完全废除匠籍。由于工匠和封建国家的隶属关系逐步削弱，其技术及产品便可以更多的投入市场。随着生产的发展工艺美术制作的分工日细，使其中不少人掌握了精湛的专门的技能，也出现了少数具有文化修养的工艺匠师。

明清工艺美术中陶瓷艺术又取得重要发展。地方窑址遍于各地，其中如江西景德镇、江苏宜兴、浙江龙泉、福建德化、广东佛山等地均有相当规模，有的在传统产品上继续发展（如浙江龙泉窑），宜兴仿钧窑等则成为此一时期出现之新品种。福建德化窑白瓷，温润如象牙，所制瓷雕人物，神态逼真，衣服流畅潇洒，具有很高艺术价值。特别是江西景德镇，由于出产优质陶土原料，又集中了南北优秀工匠，加之水陆交通运输方便，而迅速发展成为全国陶瓷中心，出现了“火光烛天”，“终岁烟火相望，工匠人夫不下数十万”的盛况。景德镇瓷器胎薄釉纯色艳画美，官窑和民窑的产品均达到相当高的水平，所制产品除供宫廷大量享用外，还行销全国各地，并有相当数量远销到亚非欧各国，成为对外贸易的主要商品之一。

明清陶瓷艺术突出成就之一是色釉和画彩发展到高度水平。盛行于元代的青花、釉里红此时取得独特的成就，雅致优美的斗彩、灿烂绚丽的五彩、柔润调合的粉彩、绘制精致的珐琅彩是此一时期创造的新品种，白釉和单色釉瓷器也有很大发展。

明代单色釉瓷器色彩趋向鲜艳，有夺目的鲜红、宝石红，明快柔嫩的黄釉、翠青釉，鲜艳的孔雀蓝、孔雀绿釉等。明

初的晶莹细腻的甜白釉，显示了白瓷的进步。

釉下青花在元代的基础上有了巨大的发展，质量和数量都大有提高。青花瓷白地蓝花，色调单纯明快。又因各个时期用料的不同，形成早期（明永乐宣德之际）色泽沈厚浓艳而带有黑色结晶斑，成化前后色调明快雅致而匀净，清初康熙时又转为青翠明亮等不同风貌。装饰花纹有图案的，也有偏于绘画写实效果的，一般明代前期画风豪放，中期用笔疏简，晚期及清代转向繁缛细致。优秀的画手在瓷胎上挥洒自如，使单色青花具有浓淡深浅等丰富层次，给人以妙趣横生，墨沈淋漓的感觉，增强了艺术装饰效果（图399、400）。器形品种也日渐增多，小者如杯盘之类，胎薄如纸，白釉与青花相映，兼有雅致华丽之美；大者如瓶炉尊缸，器形稳重，花纹配置得体。定陵出土之大龙缸，为景德镇特制，直径达七〇厘米，装饰鲜明生动的云龙图案，气势磅礴，尤可见在烧造技术各方面所达到的高度水平。

釉下青花与釉上彩相结合，造成丰富的色彩装饰，是明代中期以后出现的新成就。加彩的方法也多种多样，成化年间取得高度成就的"斗彩"，是先以釉下青花绘出主要花纹，入窑烧好后，再在釉上或点少许彩色，或用多种彩釉覆盖填染再入炉烘烤而成的。装饰花纹多为花果鸡虫人物等。成化斗彩质釉精良，在明后期就相当名贵，文献记载当时在北京市场上"成杯一对，值十万钱"。流传至今的少数鸡缸、葡萄杯、人物杯等，器形轻盈，画工美妙，色调鲜嫩雅致，相映成趣，确有极高的艺术价值（图398）。

青花加彩瓷器在成化以后继续发展，色彩趋于绚丽，如故宫所藏明嘉靖时期的青花矾红鱼藻纹盖罐，高四一·七厘

米，通体用青花画水藻莲花，其间穿插十二尾不同姿态的红鱼，鱼身以黄色为底，上施红彩，又以褐色勾勒轮廓及鳞片。沉静的青色莲藻与色调热烈活泼的红鱼鲜明对衬，在设计及绘制上独具匠心（图401）。

万历前后出现的“五彩”，成为彩瓷技术的又一新发展。五彩不止以釉下青花与多种釉上彩结合，也有的以褐黑色勾描轮廓以代替青花，或直接在釉上加彩绘，颜色进一步转向浓艳，多以矾红、绿、黄、紫等色交互配置，对比鲜明，绚烂多彩。如万历时烧的五彩鸳鸯莲花纹瓶，瓶腹部画绿叶红莲翠柳鸣禽及戏水的彩色鸳鸯，瓶颈装饰山石草虫，优美悦目。有的五彩瓷器造型也追求复杂变化，有的瓶瓶身图案镂空，用五彩画翱翔的凤凰穿云，并穿插有锦地开光的图案，玲珑绚丽，成为瓷器的另一种风格。

五彩瓷发展到清康熙时色彩越加丰富，除用红、绿、赭、紫外，还善用蓝、黑彩及金色，灿烂夺目，彩绘的花鸟虫蝶及人物故事也日渐精细而更近于绘画（图402）。康熙末年创造而在雍正乾隆之际流行的“粉彩”，系在白瓷上用“玻璃白”打底，或在彩料加铅粉晕染绘画，设色上富于浓淡深浅强弱的变化，色调丰富而润泽，又被称为“软彩”（康熙五彩俗称“硬彩”）。粉彩特别适于绘制工笔没骨的花鸟草虫，有的还以彩色衬底，特别有秀丽优美的韵致。

珐琅彩为清代彩瓷上的另一新创造。传系在景德镇御窑烧造的优质白瓷上，由宫廷画师用特制的彩料作画，再经烧制而成。珐琅彩瓷胎白薄润，有的周身布满复杂的纹饰，有的追求立体效果，画工极为细腻而富立体感，精美绝伦，在康熙、雍正、乾隆等朝均有烧造，俗称“古月轩”瓷器，是宫

廷贵族专用的奢侈品。

清代单色釉瓷器色彩进一步增多。红釉有霁红、郎窑红、豇豆红，蓝釉有天蓝、霁蓝，绿色有秋葵绿、松石绿、粉绿，还有斑斓的窑变和古色古香的鳝鱼青、蟹甲青等。据乾隆时景德镇所立《陶成纪事碑》记载即有五十七种之多。

明清陶瓷继续运用划花、刻花、雕镂的装饰，但更为发展的是彩画瓷，瓷器上的装饰图案纹样非常丰富，画工之高超也为人所称道："成化彩画……点染生动，有出乎丹青家之上者，画手固高，画料亦精"（朱琰《陶说》）。"明瓷画手，皆奕奕有神。""青花瓷画绝幽蒨，倘以蓝笔临摹之，矜为稿本，亦雅人深致也"（《陶雅》）。

据文献记载嘉靖八年御窑烧造瓷器所列图案名目即有：赶龙珠、升降戏龙凤、抢珠龙、海水苍龙、出水云龙、龙穿西番莲、双云龙、穿云龙、团龙、穿花凤、升凤拥祥云、鸾凤穿宝相花、团鸾凤、云鹤、云鹤穿花、孔雀牡丹、狮子滚绣球、飞狮、仓狮龙、缠枝宝相花、转枝莲、乾坤六合花、四季花、万岁藤、松竹梅、灵芝捧八宝、八吉祥、二仙炼丹、八仙过海、三阳开泰、群仙捧寿、一秤金、耍戏娃娃、耍戏鲍老等五十余种，"其他花草、人物、禽兽、山水、屏瓶盆盅之观不可胜纪"（王宗沐《江西大志》）。这些包括龙凤、珍禽、奇花、吉祥图案、神话风俗等图画，在传世瓷器中皆可看到，至于民间瓷器上的花纹更为丰富。清代以后，历史神话故事（如岳传、杨家将、三国演义、西游记）特别流行，题诗咏句也被大量运用。

瓷器上的绘画不少受到当代画风影响。明代青花瓷上一些写意山水人物，疏简凝炼，简率而富神韵，接近吴派风格；

一些历史故事画用笔细劲，又宛若明代版画，吉祥图案及风俗人物大略受建筑彩画及民间绘画影响，缠枝宝相等图案则借鉴于锦缎。清代瓷画中的山水花卉不少接近四王、恽南田、蒋廷锡、华喦风格。一些民间陶瓷上的花纹往往笔简神足，洒脱自然，形象突出，画风朴质刚健，长期为群众所喜爱。

陶瓷发展到清代中期，技术上达到很高水平，制成瓷器胎质细洁，釉质晶莹纯净，造型轻巧，色彩绚丽，镂雕精工，无论是仿古创新烧造上皆能得心应手，在掌握配料、制坯、成型、烧造火候等技术都积累了极为丰富的经验。但官窑的一些瓷器装饰一味追求细致繁复，不惜工本，以追求奇妙取胜，出现了玲珑剔透的转心瓶、转心壶，有些瓷器专门仿竹、木、青铜、雕漆及花果昆虫(如核桃、贝壳等)，几乎可以乱真，技术上可称巧夺天工，也在一定程度上显示了陶瓷工人的智慧和才能。但这些瓷器脱离了实用和陶瓷本身特点，片面讲求技术上的奇特，装饰繁复流为琐碎，艺术性也不高。

随着明中叶及清代前期工商业的繁荣，丝织生产展现了空前的盛况。工匠的分工细致，复杂的提花织机和多套色印染法在作坊生产中的广泛应用，使工艺技术上有了显著的提高，丝织印染生产几乎遍及全国各地区，规模也大大超过前代。南京的云锦、四川的蜀锦、山西潞安州(今长治)的潞绸都是著名产品，特别是工商辐辏文化发达的江南五府:苏州、松江、杭州、嘉兴、湖州也都是丝织的中心产地。湖丝质量好，最适于织提花锦缎。松江"绫布二物，衣被天下"，苏州、杭州更以生产优质绫罗纱缎久负盛名。明清政府在苏、杭、南京等地设立织造衙门，"以官领之，以授匠作"，负责供应上用(宫廷)官用(官府)的丝绸衣物。私人手工业工厂和专业织

工也大量涌现，其产品质量有的可与官办作坊媲美，以丝织为家庭副业的更是无计其数，所生产的丝绸棉纺大量投入市场和远销海外。清乾隆时徐扬《盛世滋生图》中所绘的苏州市街，经营丝绸棉布的商号即达三十六家，铺面宽敞，经营的货物品种极为丰富，从中也可看到此一地区丝织发展的盛况。

明清锦缎花式繁多，质地优良，其中妆花缎的成就尤为突出。妆花缎系在缎底上以各色丝绒织成花纹，并以金丝织于花纹边缘，极为精美富丽，是织锦缎的重大发展。锦缎以南京、苏州两地产品最为著名。南京产品质地厚重，花色庄重，并在同一色中用不同的深浅色调的"退晕"方法，使鲜艳色彩对比中又具有协调的效果，有如天际彩霞，因有"云锦"之称。苏州织锦质地薄，花纹多仿宋代，图案于严谨中求变化，绚丽中见古雅，被称为"宋式锦"。宋式锦又根据不同用途在花纹设计上有所差异，用作被面靠垫者花纹较大，称为"大锦"，花纹较小的适于书画锦匣的装衬，称为"小锦"。

丝织品种和装饰花纹较前代大大丰富，据《天水冰山录》中所列的丝绸缎匹服饰共五百三十多种，包括织锦妆花缎、绢、绫、罗、纱、细、改机、绒、锦等，其中仅缎一项即有一百四十余种。花纹有云龙、云凤、飞鱼、仙鹤、斗牛、麒麟、狮子、孔雀等瑞兽。清康熙时编纂的《苏州织造局志》中载"上用"缎匹衣物有一百八十多种（其中包括"特用"袍服二十三种），官用的也达六十种，犹"未能尽载"，装饰花纹则有龙凤、翎毛、宝相莲花、葵花、四季花和灵芝、如意寿字等吉祥图案。在明清小说如《金瓶梅》、《红楼梦》里对贵族衣饰的具体描述中也可了解花色品种之繁多。这些文献材料在现存的明代藏经封面、原裱书画及传世和出土袍服衣料等实物

中大都可以印证。如云龙海水、缠枝宝相花、落花流水游鱼、云鹤、梅蝶、胡桃锦及宋式的八达晕、方棋、龟背如意等图案可经常在各博物馆藏品中见到。这些纹样或继承前代传统注重装饰和变化，或侧重写生表现娇艳的意态，各具有豪放、活泼、富丽、典雅的艺术特色(图403、404)。

明定陵出土的袍服缎匹三百多件，为苏杭织造，大多用金线装饰，极为豪华。其中的龙袍上织以形态各异的团龙，织造技术相当复杂。从《天工开物》中关于龙袍的记载可知，所用工料之值要超出一般丝织物几十倍。这些"上用"的织物，体现了当时技术的高水平，具有很高的艺术价值。

缂丝工艺继承了宋元的传统技术，并有所发展。重要的产地在苏州及北京，除官办织造外还出现了民间作坊。以名人书画为蓝本的缂丝织物，大到气势奔放的立幅围屏，小到笔墨纤秀的扇册，织造得都非常逼真。一些皇室贵族的服饰花纹也有用缂丝织造的。

刺绣流行于广大城乡，大多为妇女的艺术创造。不少城市中还出现了经营和生产刺绣的绣庄。绣工们在实践中创造了丰富的品种和多样针法，大大提高了刺绣的艺术表现力。在不同地区中展现了不同的地方风格特色。如花纹突出的北京洒线绣，色彩浓艳质地坚固的山东鲁绣，历史悠久细腻典雅的苏绣，及后来涌现的湘绣、粤绣等都各具特色。清代出现的双面绣，花纹正反相同，工艺巧妙，针法多变化，反映了刺绣技术的进步。

明末的顾绣在明清刺绣中有突出的地位。相传顾绣开始于嘉靖时上海顾名世之妻缪氏，而其次孙媳韩希孟之刺绣最为精绝。顾名世为明末官僚，曾任尚宝司丞，在上海九亩田

筑有露香园，故亦称"露香园绣"。顾氏之孙寿潜与画家董其昌等皆有交往，顾绣又多以名人书画为蓝本。顾绣配色典雅，针线平匀齐整，形象生动，又略以画笔点染补绣工之不足，表现古代书画名迹能得其韵致，而无生硬造作之感，颇为文人士大夫欣赏。顾绣的成就大大促进了欣赏性刺绣艺术的发展（图405）。

明定陵出土的孝靖皇后所穿百子衣，在罗上用金线绣出八宝、各种花草及生动的百子婴戏图案，婴儿天真活泼，生动多姿，作放风筝、戏猫、捉鸟、读书等游戏，是现存明代的刺绣精品。

明清由于戏曲的繁荣，戏衣的生产也随之发展，昆剧流行的苏州扬州及京剧的发祥地北京都是戏装的重要产地。戏衣要求根据不同角色特点而设计，又要求色彩花纹突出，适合演出效果，从帝王将相的蟒袍到贫民的素褶子"富贵衣"（乞丐穿的带补丁的袍子）都需美观悦目。戏衣的刺绣则粗细并用，采用了打子、平金、盘金、堆绫、钉线等多种针法，配色鲜明协调，为中国古典戏曲舞台美术增添了光彩。

刺绣在民间极为流行，妇女常用以装饰衣枕鞋帽，图案朴实健康，又常采用剪纸花样，具有浓厚的生活气息。内容有狮、虎、鸳鸯戏莲、喜上梅梢、四季花卉及几何图案，极为丰富，并流露了他们对美好生活的强烈愿望。

清代少数民族地区的印染织绣也有所发展，并在本民族特点基础上与汉族艺术互相交流、如苗、侗、壮族的织锦刺绣，维族的回回锦、和田绸，蒙藏等族的服饰特点都很鲜明。新疆的地毯明清时传到蒙古和北京，而发展成为国际上享有盛誉的中国特种手工艺。

我国传统漆工艺到明代随着手工业的发达和宫廷贵族及城市富有阶层的需要而趋于兴旺，技术精湛，花色品种繁多，官办作坊与私人制造的漆器都竞放异彩。

剔红是雕漆中的主要品种，系在器胎(金、银、木等)上层层髹漆，可多达百余层，然后用刀雕出花纹。此外根据色彩不同还有明快的剔黄(用石黄调漆代替银朱)、敦朴古雅的剔黑、灿烂悦目的剔彩(用不同颜色漆分层漆于胎上，每色都有一定厚度，制作时根据图案设计，分别刻出需要的彩漆，并在上面镂刻花纹，可造成 红花、绿叶、紫枝、黄果、彩云、黑石的丰富色彩效果)。根据制法不同又有填漆(在漆地上根据图案刻出低陋花纹，填以色漆，然后加以研磨，使之光滑平整如画)，镶嵌螺钿(将不同色彩光泽的螺钿嵌进漆面，或镌刻成人物山水花纹，填入漆面，及镶嵌金银珊瑚宝石)等。各种形式技法又互相结合，如有朱花黑地者，黑地朱花者，……据隆庆时黄成《髹饰录》所载，漆器品种分十四类，达四百八十一种。

明初永乐时在北京果园厂设立皇家漆器作坊，聚集能工巧匠，专门宫廷生产漆器。元末名漆工张成之子张德刚，曾受到永乐皇帝召见录用，并授营缮所副使，果园厂漆器一直为人们视为珍品，从遗存作品考查，明初雕漆刀法圆润而不露痕迹，常雕花卉或花鸟图案，构图饱满，刀法精熟，花筋叶脉及禽鸟之翎毛，细如发丝，山水人物则多刻有锦地，简朴浑厚而生动(图406、407)。明中叶嘉靖万历以迄清代，刻工技巧更为高超，造型也日益丰富，大至数尺高的屏风，小到精巧的盘盒，都作的得心应手，但装饰也有过分追求纤细的倾向。

浙江嘉兴和安徽新安、江苏扬州等是漆器重要产地。出现了不少世代相传的优秀漆工。宣德时嘉兴栖塘漆工杨埙（字景和）以漆画和仿日本漆器著名，有“杨倭漆”之称。明代日本和中国造漆器技术互相影响，日本的描金漆器很受欢迎。杨埙吸收了日本漆器的长处加以发展，不止用金，而且以五色金钿并施，天真灿烂，所作山水人物漆画，神气飞动，兼善书法，制品多以泥金题款，技艺精绝，也受到日本人民的称赞。

漆器上嵌金银螺钿等称为“百宝嵌”，盛行于明代后期及清代。相传扬州一周姓漆工（或谓周翥）精于此法，以金银、宝石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶，玛瑙、玳瑁、绿松石、螺钿、象牙、蜜蜡、沉香等珍贵材料雕成山水人物花鸟，嵌于檀梨漆器之上，五彩陆离，奇妙无比，时称“周制”。清代王国琛、卢映之及其孙卢葵生都是制造百宝嵌的妙手。

随着漆器工艺制造的兴旺发达，总结漆器经验的专著也应运而生。隆庆（公元一五六七——一五七二年）前后的制漆名匠黄成所写的《髹饰录》是古代重要而完整的漆工专著。《髹饰录》共分二卷十八章一百八十六条，较详尽的记述了漆器品种、制作方法、原料、工具，资料相当丰富，此书又在天启五年（公元一六二五年）由漆工杨明（号清仲）逐条加注，使材料更加详尽。黄成和杨清仲都是著名漆工，黄成精通古今髹法，造剔红刀法圆活清朗，可与果园厂制品媲美。

金属工艺也展现了新风貌。

铜胎珐琅工艺约在元代时由阿拉伯人传入我国，被称为“大食窑”。我国工匠将这一外来技术与传统艺术风格相结合，借鉴了古代青铜工艺、金银镶嵌和陶瓷器的造型和装饰，创造了雍容华贵具有民族风格的掐丝珐琅工艺。

掐丝珐琅的制作，是在锤铸成的金或铜胎上，焊以细铜丝掐成的图案花纹，将珐琅质釉分别填入图案内，入火焙干，再经过打磨，并在露出的铜丝部分镀以金银而成。因盛行于明景泰年间（公元一四五〇—— 一四五六年），俗称"景泰蓝"，据传世作品考查，在明宣德时即已成熟，至清而不衰。掐丝珐琅工艺大都以蓝色釉（钴蓝、天蓝、宝蓝）作地（也有用白色或黄色作地的），依照花纹需要填入红、绿、黄、白、紫等色，再加上镀金银铜丝的闪闪光泽，造成典雅的艺术风格。花纹装饰多用缠枝莲、花果、龙凤珍禽及吉祥图案。铜丝掐成富于弹性的轮廓，又显得清晰明快（图408）。正因为具有富丽灿烂的特点，因而成为御用作坊监制的特种贵重工艺，入清则由内务府造办处专设的珐琅处大量烧造。

掐丝珐琅工艺多用于制作礼器（鼎、尊等）陈设品及实用品，也用于首饰装饰，大型器物造型端庄浑厚而又优美柔和，小型器物如盘盒碗等精巧典丽，从故宫太和殿之鼎、炉、仙鹤烛台，及后妃寝宫中大量的摆设，掐丝珐琅工艺品几乎遍布宫廷殿堂，可见贵族对其赏识和喜爱。

借鉴掐丝珐琅、玻璃器及外来画珐琅技巧而制成的金属胎画珐琅，盛行于清初康、雍、乾等朝，主要产地除北京外尚有扬州广州等地。雍正乾隆时扬州有王世雄即擅此技，制品精美，在京师享有盛誉，人称"珐琅王"。广州工匠也为画珐琅作出贡献。画珐琅图案华美，活泼流畅，有的还画西洋人物花卉，它和掐丝珐琅一样取得很大发展。

明代的金属工艺中，宣德时期盛行精工冶炼铸成的各种形式的铜炉，具有不同的光泽，古色古香，造型装饰都很丰富，颇适书室几案陈列，人称"宣德炉"。在江南也流行仿古

铜器，嘉兴人张鸣岐及王凤江所制铜炉知名于时，松江胡文明按古式制造彝鼎尊卣等也非常精妙，当时称其制品为“胡炉”。以仿古铜器著名者尚有苏州徐守素等人。

由于贵族奢侈生活的需要，贵重金属及珠宝饰物的制作技巧很高，相传画家戴进曾当过银工，所造钗朵种种花鸟人物精巧绝伦。定陵出土的大量金器及首饰突出反映了这一领域的高超工艺水平。其中万历皇帝的金冠用细金丝编成，冠顶有两条金龙，极为精巧。皇后戴的凤冠共出土四顶，每个上面都镶珍珠五千多颗，宝石一百多块，还装饰有数条金龙及衔珠点翠的凤凰。有的钗簪上嵌盘着楼台花鸟人物。

在民间，清初安徽芜湖铁工汤鹏（字天池）创造的铁画是别出心裁的新颖品种。传说汤鹏与画家萧云从毗邻而居，艺术上受到薰染，自己试验以铁锤打盘曲成山水花卉等画，风格古朴，并注意表现笔法的神韵，精妙不减名家，受到当时人的推崇。铁画加边框可制成横幅、条屏、中堂等，将四面铁画又可拼合成铁灯，中间燃烛后铁画花影映于壁上，别有意趣。汤鹏对铁画的创造并达到相当造诣，显示了劳动工匠艺术的天赋与卓越的才能。

玉石、牙角、竹木等雕刻无论品种及装饰题材都有很大发展。

玉雕工艺在南方以江苏苏州等地为中心，北方则在北京的皇家作坊中聚集了不少琢玉名手，正如宋应星《天工开物》中说：“良玉虽集京师，工巧则推苏郡。”南北方琢玉工艺互相交流，工匠们以他们的劳动的智慧为明清玉雕发展作出贡献。

玉石雕刻作为珍贵工艺品主要满足皇室贵族需要，多作为装饰陈设，品种繁多，有瓶、炉、觚、鼎、如意、花插，也

有实用的杯、洗等。明代早期作品多仿古和摹刻自然界实物，纹饰简练，浑厚圆润；晚期追求玲珑剔透华贵繁复，有的玉器与其他工艺结合（如玉嵌金银丝，在金属制品、漆器、珐琅器上镶玉），清代宫廷制品中尤多大型观赏性玉雕。

明代琢玉名手有万历时苏州之陆子冈，他长于减地阴文镂空浮雕等技巧，制品常见有盒、花插、发簪、香炉等，作品上镌有图章及子冈款，据载他造水仙簪玲珑奇巧，花茎细如毫发，极为珍贵，其技艺为人所倾倒，因而一些传世玉佩也常假托他的名款。故宫藏有他雕的《茶晶梅花花插》，利用玉的茶色及白斑，巧妙地刻成老干白梅，清气袭人。设计及雕琢上确有独到之处（图409）。

清代前期，由于统一的多民族政权的巩固，社会安定，内地与新疆经济文化交流频繁，著名的和阗及叶尔羌玉源源运往内地，其他地区的玉料如玛瑙、琥珀、水晶、松绿石、青田寿山石等也被广泛应用，清廷造办处有专门琢玉作坊，而且有相当细致的分工，玉雕在数量质量上都发展很快，特别在乾隆时期雕造了不少大型的观赏性“玉山”。

“玉山”为高级大型玉雕陈设品，其外形多为山形，以山水画为蓝本，就原材料的外形量材度势加以设计。“玉山”约创始于明代，至清代乾隆时期宫廷造办处及苏州、扬州等地玉工创制了巨型玉山，如《关山行旅》玉山、《会昌九老》玉山、《大禹治水》玉山等，皆取新疆和田巨型玉材，以清代宫廷画师的作品（如关山行旅为金廷标绘稿）或古代名画（如《大禹治水》依据宋代绘画）为蓝本，主要由扬州玉工制作。玉山镌刻费工费时，常需数年之久（大禹治水共刻八年，艰巨的采玉运玉的时间尚未计在内），是各族工匠智慧的结晶。

《大禹治水青玉山子》原材采用青润密致的青玉，高二二四厘米，宽九六厘米，重五千三百多公斤，表现了古代劳动人民开山治水征服自然的生动场景，人物繁多，情节复杂，山石错综，气势磅礴，没有熟练的技艺是无法完成的，在制作时需先绘成分面图稿然后开雕。先后共用十五万个工作日，是古代玉器中最大的一件，也是玉石工艺史上的一次壮举（图410）。

象牙雕刻作为高级享用品，主要创作力量集中于官办作坊，清代尤为发展，产品除圆雕人物外，还有灯、扇、插屏、册页和层层套叠镂空的象牙球。

牙雕《月曼清游册》是一件值得注意的作品，系依照宫廷画师陈枚的稿本，由清廷造办处优秀工匠陈祖章等所刻。在十二幅里描绘了贵族妇女十二个月的各种生活场景，画稿精美，雕镂手法高超，以象牙雕人物、楼室，以玛瑙、玉石等雕饰山石器物，刷漆为底色表现水及天空，层次清楚，搭配和谐，色调以白为主，略施彩色，鲜明而素雅，具有相当的艺术水平（图411）。

牙玉雕刻常由宫廷画师创稿后由匠师镌雕，画家与工艺匠师相互合作，促成了雕刻艺术的提高。

竹木雕刻在优秀传统上形成独立的工艺，用竹木普通材料雕镂成为精美的艺术品，需要有相当精诣的艺术技巧。明清两代竹雕名手集中于嘉定、南京等地，木雕则广泛应用于建筑装修木饰件和宗教性雕像。用桃核巧妙的刻成花鸟人物，甚至《赤壁夜游》等复杂场景的桃核雕刻也别具一格。

明代嘉定之朱鹤（字松隣）、朱缨（字清父，号小松）、朱稚征（号三松）祖孙三人相继以刻竹著名，形成"嘉定竹派"，他

们都擅长书画，所刻古贤佛像山水花木章法新颖，用刀如笔，逸趣横生，成为文房清玩（图412）。清代嘉定刻竹名手又有吴之璠、封锡舜、封锡禄等人，封锡禄还善刻桃核舟，康熙时曾一度召入宫廷供职，他们的刻工都转向工细，颇受名流称赞。

明代以刻竹享有盛誉的还有南京的濮澄。濮澄字仲谦，活动于十五世纪，他善于选用天然竹根，利用其屈曲自如的特点加以雕镂，“勾勒数刀便与凡异”，以风致浑厚古雅著称，被认为是“金陵竹派”的代表。

竹雕风格具有古朴和精妙的特色，题材又适合文人趣味，常制成笔筒等，雕者多具文化修养，有的本人就是文人，因此成为登上大雅之堂的工艺。同样性质的还有制砚、制墨及诗笺刻印等，也都出现了很高水平。

综观明清两代五百多年中，工艺美术各门类随社会的发展在各时期出现不同特点。明初永乐以迄宣德时期，在元末动乱之后逐步恢复生产，工艺美术上承宋元之质朴而渐有新貌，景德镇之甜白瓷和青花瓷，北京果园厂的雕漆、宣德炉等都具有代表性。其后日趋华丽，乃有掐丝珐琅及斗彩瓷器之发展。特别是十六世纪嘉靖、隆庆、万历时期，商品经济活跃，手工业发达，工艺美术追求精致华丽，陶瓷中的彩绘装饰和彩色釉大大丰富，丝织品花样繁多色调绚丽，文玩及特种工艺生产展现盛况。北京宫廷作坊人材荟萃，苏州、扬州、南京、杭州、景德镇等有悠久的传统，深厚的社会基础及雄厚的技术力量，加之科学的发展和这些地区，特别是陶瓷丝织业中涌现的资本主义萌芽，推进了产量提高和技术上的突飞猛进。此时的瓷器、锦缎、金、银、铜、玉工艺、漆器螺钿、竹木雕刻、仿古器物以及文玩等都达到很高水平。装

饰图案也花样翻新，除几何纹样缠枝花卉外，接近绘画的山水、人物、花鸟描绘在工艺上逐渐增多，吉祥寓意的题材也日益流行。清王朝初期征服全国的战争，曾破坏了社会经济，工艺美术也一度出现萧条，但随着康熙以后经济上的逐渐恢复，手工业又发达起来，质量和数量也渐渐超过明代。特别是康熙、雍正、乾隆时期，社会安定，国力强盛，工艺品务求质地技术之精良，陶瓷、织锦、缂丝、玉雕等传统产品展现新成就，画珐琅、玻璃器、象牙雕刻技术上也达到很高水平，在某些工艺中还对西方艺术有所吸收。有些作品在追求富丽精致中却明显地流于纤弱细碎，而民间工艺的一些作品却显示了健康的风貌。清代汉族与少数民族文化艺术上进一步交流，各民族的织绣、雕刻、金属等工艺也得到发展。清同治光绪以后的工艺虽仍沿袭康熙乾隆时的传统，然国力日衰，甚少创造，由于帝国主义侵略，使不少传统工艺陷于一蹶不振的境地。

明清工艺美术对近现代工艺美术发展有着极为密切的关系，一些传统产品和精致的技艺需要继承与发展。因此，区分其精华与糟粕，总结历史经验，研究优秀技巧，可以为今天的工艺美术创作和发展提供丰富的经验，具有重要的借鉴作用。

第九节　小　　结

明清五百年间的美术有很大发展，取得了丰富而卓越的成就。

建筑艺术方面。北京城及其内外所有宫殿、坛庙、城垣、

市区、园林的设计、建造，继承并发扬了我国古代建筑艺术的优良传统，使封建的政治、军事、宗教、起居、游赏等实用目的与丰富多采的艺术形式取得了高度完美的统一，体现了劳动人民的惊人智慧与伟大创造力。用砖石重修的万里长城，成为我们伟大中华各族人民团结御侮的巨大物质力量和精神力量的象征，被认为是世界建筑史上的奇迹之一。全国各地的住宅建筑，因地理、气候、材料、风俗习惯的不同，创造了多种多样的风格。江南地区的园林建筑，尤具民族特色。

工艺美术中的染织、刺绣工艺，技艺有很大的提高，北京、苏州、杭州、长沙、成都等地，锦绣生产规模尤大，技艺尤精，形成不同的艺术流派，在国内外享有很高的声誉。陶瓷生产以江西景德镇为中心，其他陶瓷产区，遍布各地。皇家设官督造的官窑产品，胎骨、色釉、彩绘，日新月异，精益求精，除供应皇室贵族、高官显宦豪华生活所需之外，并远销南洋、东非、中东各国。当时中国先进的制瓷技术逐渐传播到欧洲各国，促进了各国制瓷业的发展。

明清时期雕塑艺术非常发达，虽然直接继承了宋元的雕塑传统，但匠师们对于唐代雕塑的经验显然给予特殊的重视。明清雕塑尤其是宫殿、庙宇、府第、陵墓前的大型露天雕刻，固然不及唐代此类雕刻雄健有力，然而它们在各种建筑群的平面布局中有着特殊的地位，在表达建筑主题，增强建筑艺术力量上，起着重要的作用。宗教(佛教和道教)雕塑的世俗化倾向更为普遍和深入，不同程度地反映了这一历史时期社会生活的本质和时代精神面貌，也不同程度地体现了广大社会群众的某些愿望、理想。小型的案头摆设性的观赏雕塑和工艺品的装饰雕塑，是这一时期最有创造性，最富有生气的

雕塑品种，因而拥有极其广泛的群众基础。

绘画，特别是山水画和水墨写意花鸟画，有很大发展。揭示自然物象的美和通过山水花鸟画艺术以寄情寓性以及对笔墨的状物抒情的追求创造上，都取得了很大的成就。绘画中的木版插图和木版年画相应也得到蓬勃发展。

文人士大夫中间对于绘画的收藏、鉴赏、著录活动非常活跃，对于画家、流派史传的撰述，非常重视；对绘画理论尤其是山水画艺术理论探讨的风气也非常热烈，从山水画艺术的美学基础、创作方法、风格创造、作品评论以至描绘技法等问题，都有许多专书、专文、专章、专节论述。这宗极其庞大丰富的绘画艺术理论遗产，有待于我们去加以研究总结。

明确提出"文人画"名称的明代末期，当时的概念主要是指承袭"水墨渲染"一体的山水画而言。虽然表面上是从笔墨表现形式上来与继承"青绿""钩斫之法"相区别，事实上它是特定历史条件下，持有一定的艺术观点、主张，具有一定思想倾向的一部分士大夫画家的自我标榜。"文人画"的复杂性除了自身的矛盾而外，更在于后人由于顾名思义想当然地把其范围扩大了，往往把从艺术思想观点到艺术实践大不相同甚至针锋相对的画家、流派，仅仅依其身分的相近，而一概目之为"文人画"家。

但是，文人画的某些画家与某些作品，也有不同程度的生活气息和创造性，表达了一定的情感内容和审美理想，在笔墨表现功能的发挥上，也取得不容忽视的效果。

明清时期的画家们都颇注意追求笔墨风格和画面的效果，但并不是人人都有所创造。而且在表现了一定风格的作

品中，艺术风格也不全是健康的。艺术风格是画家用绘画艺术形式概括生活、表达思想情感的创造性活动的产物，它体现着与作者生活理想相联系的审美理想。在明清绘画的诗意的想象和艺术风格中所体现的美的理想，有各种不同的类型。如高雅、古拙、稚朴、天真、泼辣等审美情趣的追求。

明清画家运用笔墨的方法，包括皴擦点染用笔的快慢、轻重、正锋和侧锋，用墨的浓淡、干湿等，很多画家都有自己熟练的实践经验。这些技法的传授和影响，促成了许多画派的形成。这些熟练的技术对于掌握工具材料的性能，发挥表现手段的特长，从而对实现反映生活表达思想感情内容的目的是很有用的。

明清时期的绘画从理论到实践，是一宗巨大的艺术财富。这一时期的文人画，也有着极其引人注意的地位。除了消极的成分，也有其积极的一面，可以看出其中蕴藏着中国绘画艺术的丰富的经验和绘画艺术的美的法则。



图 316　明　边文进　栗喜图

图 318　明　吕纪
草花野禽图轴

图 317　明　林良　秋鹰图轴





图 319　明　戴进　风雨归舟图轴



图 320　明　吴伟　江山渔乐图轴

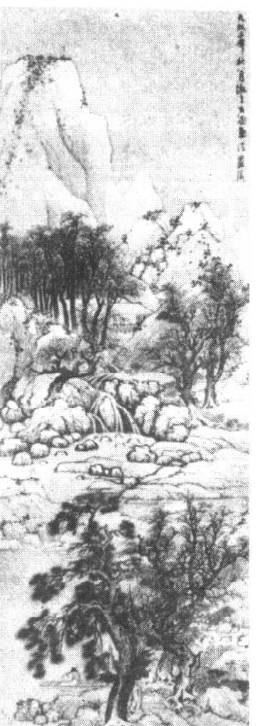


图 321　明　蓝瑛　山水图轴

图 322　明　沈周
庐山高图轴



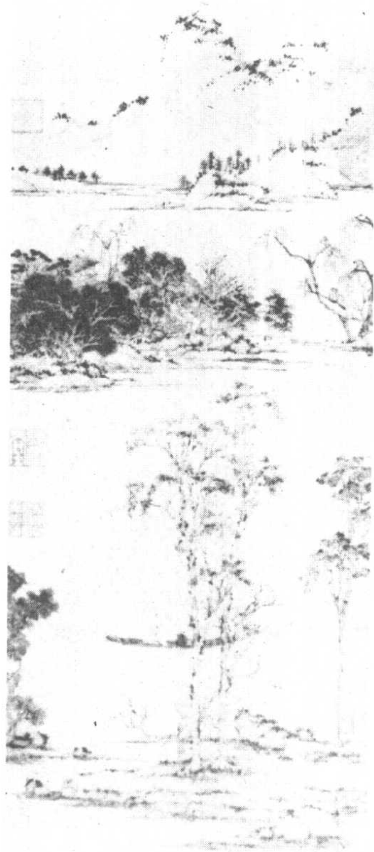


图 323　明　文征明　江南春图轴



图 324　明　唐寅　西洲话旧图轴



图 325　明　周臣　北溟图卷

图 326　明　仇英　剑阁图轴

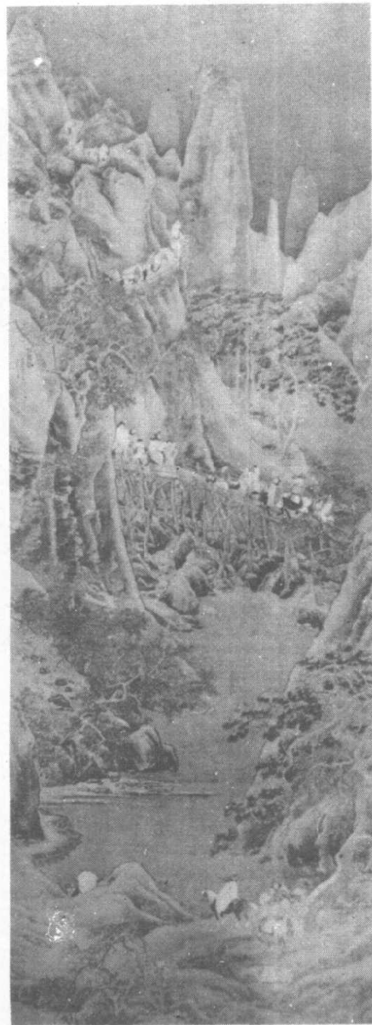


图 327　明　唐寅　山路松声图轴





图 328　明　陈淳　葵石图轴



图 329　明　徐渭　榴实图轴



图 330　明
董其昌
秋兴八景图册之一



图 331　清
王时敏
云壑烟滩图轴



图 332　清　王鉴
仿黄公望山水图轴



图 333　清
王原祁　云山图轴



图 335　清　恽格　牡丹图



图 334　清　王翚　溪山红树图轴

图 336　明　陈洪绶
归去来图卷（局部）



图 337　明刊
《张深之本西厢记》插图
陈洪绶画　项南洲刻



图 338　明　陈洪绶　屈子行吟图



图 339　明　陈洪绶博古叶子(杜甫)





图 340　明
陈洪绶
水浒叶子
(扈三娘・呼延灼)



图三四一　清　朱耷　荷花水鸟图轴



图三四二　清　弘仁　黄海松石图轴



图三四三　清　石涛　山水清音图轴

图三四四　清　石涛　淮扬洁秋图轴



图三四五　清　梅清　松谷云峰图轴



图三四六　清　龚贤　木叶丹黄图轴



图三四七　清　髡残　苍山结茅图轴

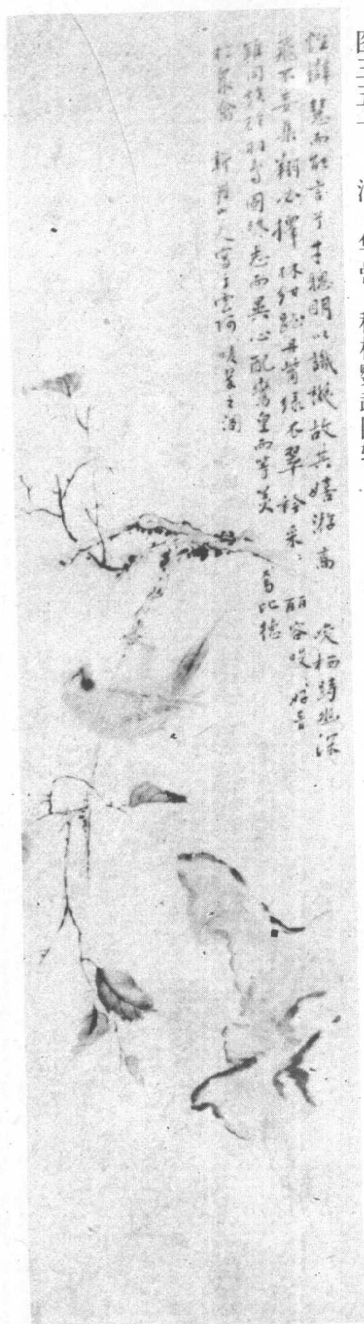
图 348　清　萧云从《太平山水图画》(部分)
汤尚等刻



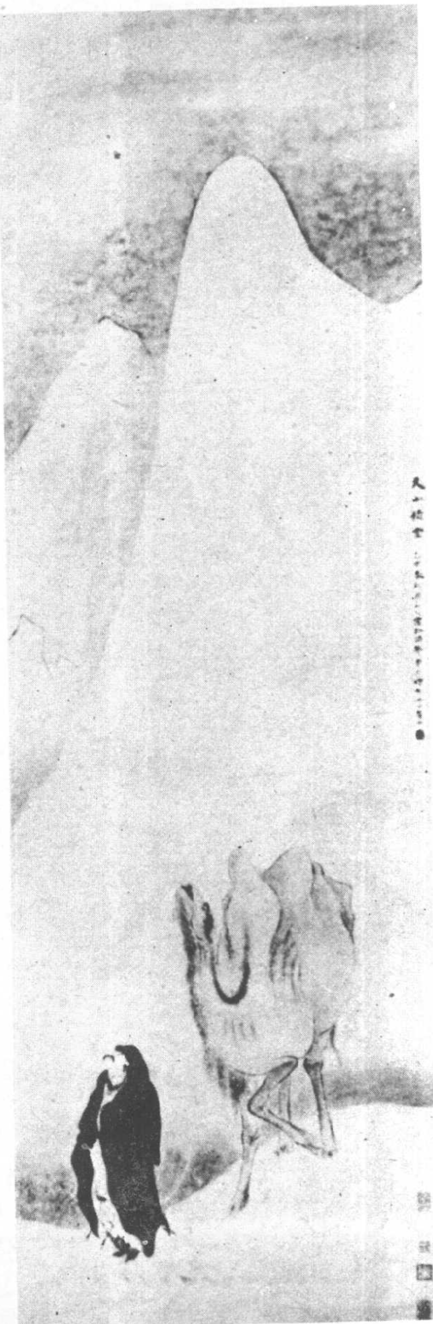
图 349　明
曾鲸
王时敏像



图 350
清　郎世宁
花底仙龙
图轴



图三五一　清　华嵒　秋枝鹦鹉图轴



图三五二　清　华嵒　天山积雪图轴



图353 清
金农 自画像轴



图354 清
黄慎 人物



图355
清 郑燮
竹石图轴



图356
清 李鱓
风荷图轴

行者



图 357　　清　任熊　《剑侠传》之一

图 360　　清　任薰　人物图





图 358　　清　任熊画姚燮诗意图

图 359　　清　任熊画姚燮诗意图

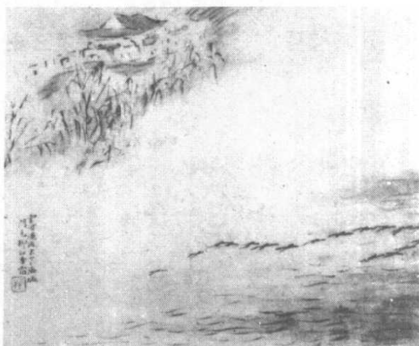
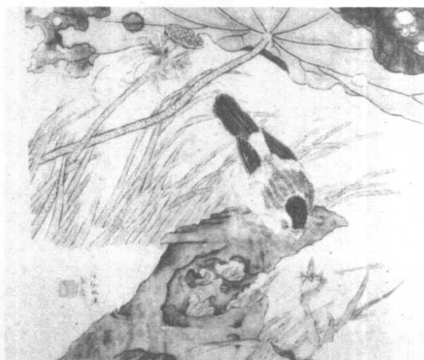


图 361　　清　任薰　荷花鹡鸰图





图三六四　清　吴昌硕　高风艳色图轴



图三六三　清　任颐　芭蕉图轴



图三六二　清　任颐　桃花燕子图轴



图·365　唐　金刚经扉页版画

图 366　五代　观世音菩萨像



图 367　金　四美人图



图 368　元　新刊《全相续前汉书平话》

图 369　明
刘龙田刊本
《西厢记》插图



图 370　明　弘治刊本
《全相奇妙西厢记》

图 371　明　万历刊本
《南琵琶记》插图　黄一楷等刻



图 372　明刊本　《忠义水浒传》插图
刘君裕刻

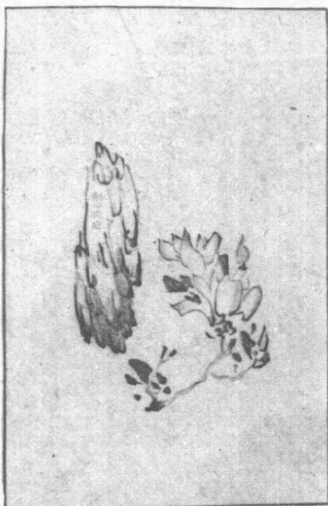


图 373　明刊　十竹斋笺谱

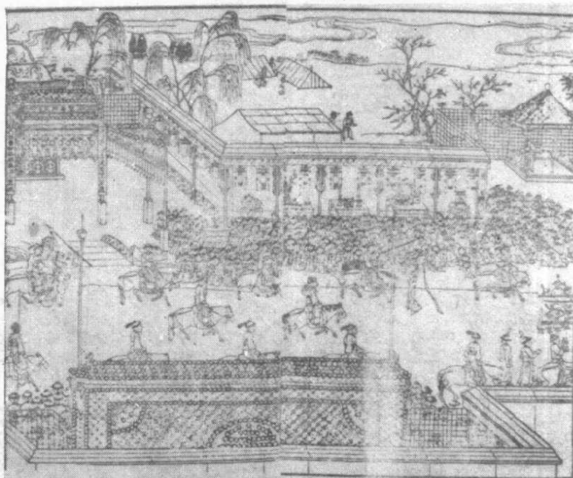
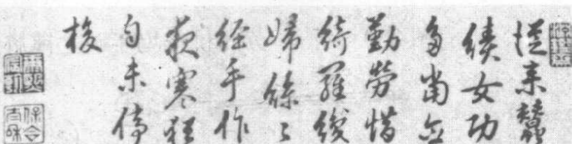


图 375　清　康熙刊　《万寿盛典》



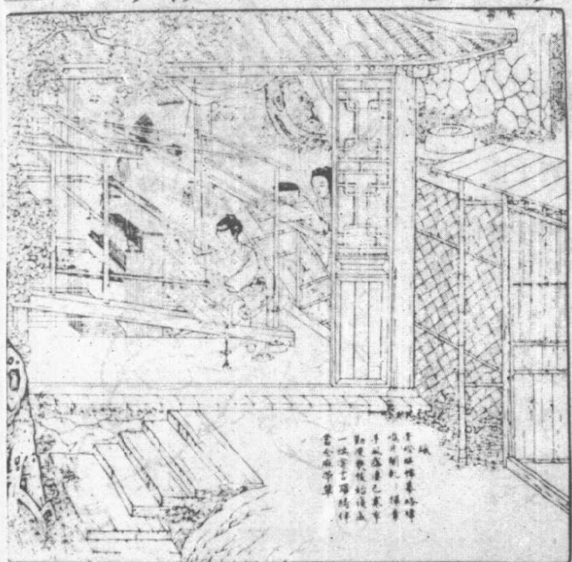


图 374　清　耕织图
焦秉贞绘、朱圭刻

图 376　清　点石斋画报
吴友如绘

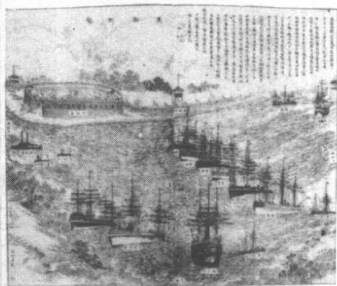




图 377　清　杨柳青年画　庄家忙



图 378　清　杨柳青年画　狮子楼

图 379　清　杨柳青年画　蒋平捞印



图 380　清　苏州桃花坞年画　锺馗



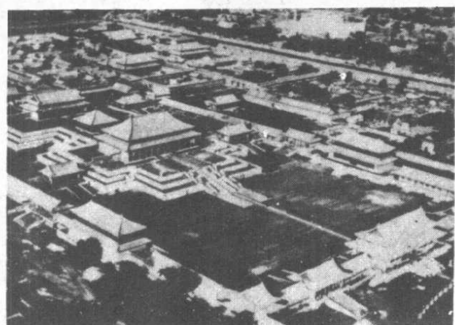


图 381　故宫三大殿鸟瞰

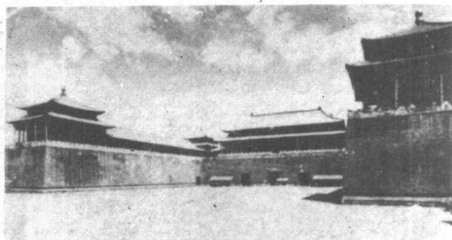


图 382　故宫午门



图 383　故宫太和殿

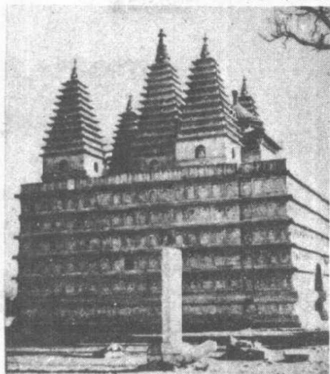


图 385　北京大正觉寺金刚宝座塔



图 384　故宫紫禁城角楼



图 387　颐和园佛香阁

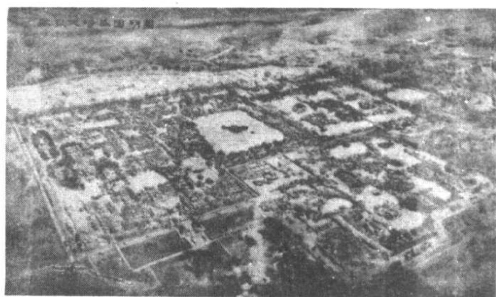


图 388　北京圆明园复原图

图 386　天坛祈年殿



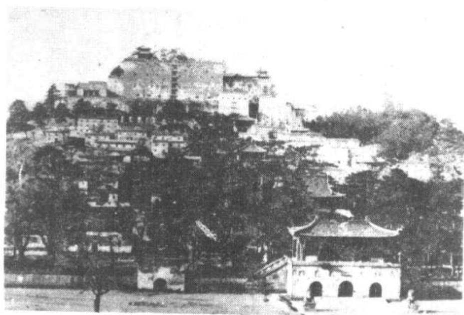


图 389
承德普陀宗乘庙



图 390
苏州留园
石林小院一角



图391　明　山西平遥双林寺韦驮天彩塑像(局部)



图392　明　山西平遥双林寺彩塑供养人



图393　明　山西双林寺彩塑罗汉像



图394　明　男坐俑

图395　明　德化窑白瓷达摩像

图397　清　西安东岳庙彩塑侍臣像

图396　清　石湾陶寿星









图398　明　成化
斗彩人物杯

图399　明
永乐　青花缠枝莲纹碗





图401　明　嘉靖　青花矾红鱼藻纹盖罐

图400　明　宣德　青花枇杷绶带纹盘

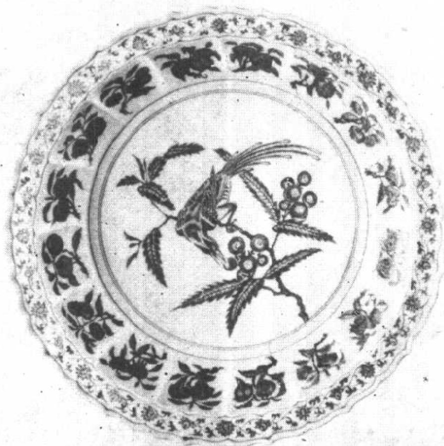


图402　清　康熙
五彩竹雀纹壶





图 403　明　蓝地莲花锦



图 404
明　银褐地
落花流水绫

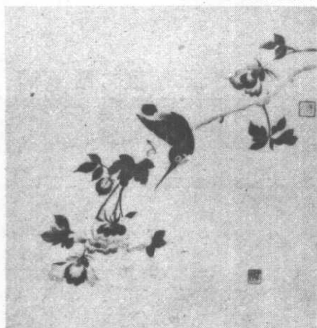


图 405　明
顾绣花鸟



图 407
明　永乐
剔红花卉尊



图 406
明　永乐
剔红茶花圆盘

图 408　明　景泰掐丝珐琅缠枝莲炉



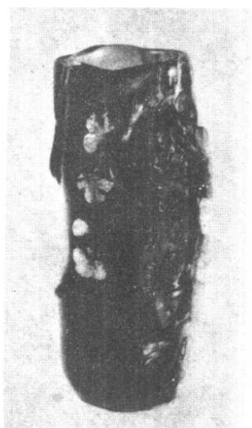


图 409
明　陆子冈
梅花茶色水晶花瓶

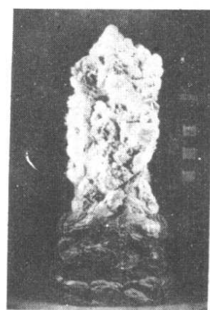


图 410
清　大禹治水
青玉山子

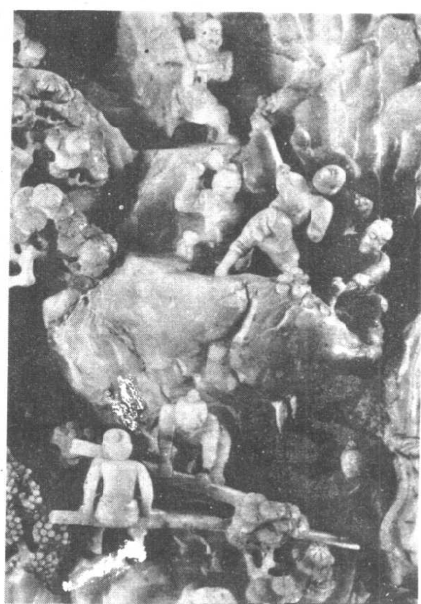


图 410 清 大禹治水青玉山子(细部)

图 411　清　象牙雕刻《月曼清游》之一

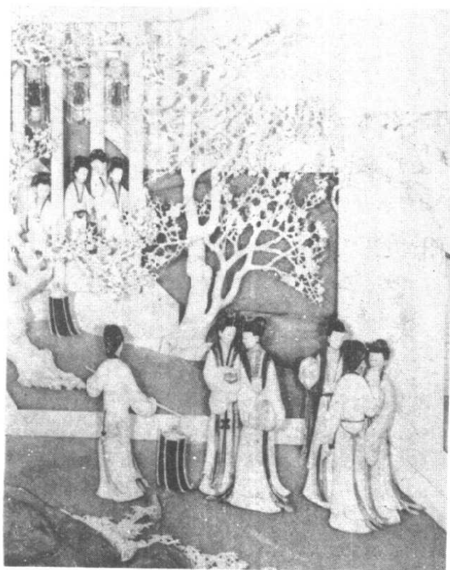
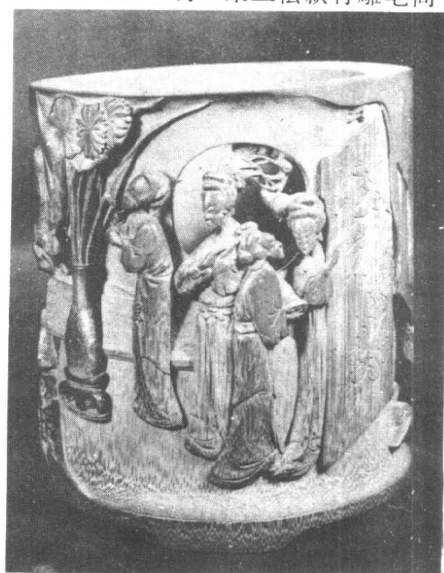


图 412　明　朱三松款竹雕笔筒



校订后记

这部《中国美术史》之即将出版，算来上距著作撰写之时已经整整三十个年头了，距著者含冤去世也已十七年之久，为此书撰写前言的江丰同志亦已作古，感念及此，不胜太息！

王逊先生此书脱稿于1956年，因当时中央美术学院和中南、西北、西南等兄弟美术院校中国美术史教学的迫切需要，不及出版，暂以《中国美术史讲义》之名，由中央美术学院铅印一千册，内部流通。翌年，由于著者在"反右"中遭受不白之冤，著作失去了出版的权利。然而此书仍在一些美术院校、美术单位继续作为教材使用，并加以翻印、传抄，三十年来广为流传，产生了深远的影响。党的十一届三中全会以后，王逊先生的冤案得以彻底昭雪，上海人民美术出版社决定正式出版此书。由于初版责任编辑的失误，造成严重错乱（主要是插图方面），为了保证本版出书质量，他们承担了经济上的损失，决定重新排印再版，并由该社美术编辑室负责人杨学昭同志亲任责任编辑，我们作为王逊先生的学生，对上海人民美术出版社这种严肃负责的精神是深为感佩的。

这本书虽是旧著，然而在同类著作中却独具特色。著者以其在中国美术史各门类的渊博知识和在文史、哲学、美学等方面的深厚修养，故能在有限的篇幅内相当全面、系统而扼要地阐述了绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术等美术门类

在各个历史阶段的成就和大致发展规律。他在阐述各种美术现象的发生、发展状况的过程中，非常重视它们所赖以产生、发展、变化的社会历史条件，重视它们与哲学思潮、宗教信仰、文化艺术以及各个门类之间的相互关系与内容联系。他把美术的发展看做是人们对客观世界审美认识能力和审美表现能力发展的具体体现，同时充分评价杰出美术家个人在审美认识和审美表现上的历史功绩。他不仅高度评价著名美术家个人的突出创造，而且对广大无名美术工匠的历史贡献也给予充分的重视。在这部著作中既集中体现了他自己多年研究的心得，提出了他自己的许多新颖而精辟的见解，同时也在一定程度上概括了前人的研究成果。因而无论是内容、结构、体例以及文字表述，都具有相当大的创造性和新鲜感，可以认为他在使中国美术史成为一门独立完整的科学的进程中迈出了重要的一步。

然而，这部著作却并不代表王逊的最高的学术水平。读者当会感到，由于此书撰写于五十年代中期，在资料上和认识上都带有明显的历史局限性。与考古发掘关系密切的第一章"从原始社会到春秋战国的美术"、第二章"秦汉三国时代的美术"，显得尤为突出。其他各章也不同程度的存在这一问题。在对待若干美术历史现象、人物、作品的分析评介中，固不乏深刻独到的见解，但有时也令人觉得理论概念不够丰富，或者失于泛泛，未能具体深入。

这些资料和认识上的局限性，从著者于1960—1962年为美术史系重新撰写的中国美术史教材看来，有了很大的突破。不仅已有的美术门类，利用文物考古发掘提供的新资料和新的认识大大加以充实、提高，而且增加了书法艺术及其理论

著述这一中国美术特有的门类。原始、商周两编，根据建国后十余年考古发掘的大量新发现和新的研究成果，进行了彻底地改写，使过去各种中国美术史或中国绘画史中一向最虚弱单薄的部分，第一次具有了相当可观的规模。但这一巨大撰写工程只进行到元代（在他的指导下还写出了明代绘画的一部分），因讲授中国书画理论课而暂停。他当时虽身处逆境，忍受着政治的压力和病痛的折磨，对事业仍认真负责，对教学工作满腔热情循循善诱，在研究工作上日以继夜、孜孜不倦，表现了一位学者的高尚风度。不久"社教"风起，文艺界被斥为"社会主义改造收效甚微"的领域，王逊被迫停止了研究和撰写工作。继之又进入"史无前例"的十年浩劫，更使他身心受到严重摧残，终于1969年3月含冤去世。值得一提的是他在1962年秋季，于授课之余，对永乐宫三清殿道教壁画题材所进行全面周密的考证，写出《永乐宫三清殿壁画题材试探》一篇学术价值很高的长文（刊载于《文物》1963年第8期），对极为复杂的长期含混不清的道教神祇形象作了精密的论述，不只纠正了一向所谓"三百六十值日神"的讹传，也对美术史工作者了解道教的发展演变，认识其他道教题材的绘画和雕塑大有帮助。这是他自1957年被剥夺发表作品的权利六年之后发表的唯一的一篇文章，也是他一生中最后的一篇力作。

在校订这部《中国美术史》的时候，我们曾经想过，一些好心的同志也曾建议，应设法把著者六十年代初所撰写的美术史教材加进去。然再三考虑，这样固然可以体现他在六十年代初所取得的研究成果，但不同时期的著作，内容、体例、繁简诸多不同，且新本只到元代，若强为揉合，不惟为我们

力所不及，也势必违背著作的本意，故一仍1956年铅印本的原貌，加以校订、增补，选配插图，先行出版。至于六十年代初的重写未竟本以及其他论著的校订、整理，容待日后进行。相信这部三十年前旧著在今日出版，仍然不失其重要学术价值和现实意义。

此书的手稿下落不明，原铅印讲义疏于校对，错漏字较多。我们的校订工作力求保持原著的本来面貌、作者的本意和文风，除了改正因印刷造成的错漏以外，去掉了著者原认为写得不太满意的"绪论"，订正了一些材料的年代、出处的欠确切处，删去了一些当时概念过于宽泛的习惯用语，选配了四百一十余件作品插图。此外，接受出版社的建议，补写了原书第六章"明清时代的美术"当时"暂缺"的各节，即：由薄松年补写"故宫及明清时代的建筑艺术"、"明清时代的工艺美术"两节，陈少丰补写"明清时代的雕塑"、扩充"明清美术小结"两节。这样，固然使全书在形式上显得完整，但自愧学力不足，难免有"续貂"之弊！如果在我们补写的几节里有什么错误缺点，则应由我们负责，与先师王逊先生无关。有关我们对全书校订方面的纰缪不妥之处，如蒙王逊先生的生前友好、学生、亲属和读者批评指正，实不胜感激之至！

薄松年　陈少丰

1986年8月2日